

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CRISE DE L'HISTOIRE ET RÉÉCRITURE POSTMODERNE :

L'EXEMPLE DE *THE BOOK OF DANIEL* DE E. L. DOCTOROW ET *LIBRA* DE DON DELILLO

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

EMMANUELLE LEDUC-BOUCHARD

JUIN 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord ma directrice, Martine Delvaux, pour son support, son écoute et ses judicieux conseils prodigués tout au long de ma maîtrise. Je tiens également à remercier Bertrand Gervais, d'abord pour son soutien et ses suggestions pendant l'élaboration de ce projet, mais aussi de m'avoir fait découvrir E. L. Doctorow. Un immense merci à Louis-Daniel Godin et Laurence Pelletier pour leur support indéfectible, leur encouragement continu, leur patience hors-norme et leur folie salvatrice. Évidemment, ce mémoire n'aurait pu être complété sans l'appui constant de Robin, dans les meilleurs moments comme dans les pires. Je ne saurai jamais suffisamment l'en remercier.

Je tiens également à remercier le Conseil de Recherche en Sciences humaines du Canada (CRSH) et le Fonds de Recherche du Québec – Société et Culture (FRQSC) pour leur soutien financier pendant l'écriture de ce mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES

<i>Résumé</i> .....	3
<i>Introduction</i> .....	4
<i>Chapitre 1 - Littérature et Histoire</i> .....	10
L'Histoire comme science.....	12
La revendication d'une objectivité absolue.....	13
Le dogme des sources écrites.....	14
L'élargissement de l'objet : une rupture avec le récit? .....	16
La fin des grands récits : postmodernisme et postmodernité .....	17
La fragmentation de l'Histoire : « le vertige des foisonnements ».....	19
La « crise » de l'écriture de l'histoire ou l'Histoire comme discours .....	20
« Effet de réel » et « autorité auctoriale » du texte historique.....	22
Hayden White et la configuration poétique préalable .....	25
La crise de l'Histoire en littérature : postmodernisme et métafiction .....	28
<i>Chapitre 2 - L'histoire comme narration : une réécriture de l'affaire rosenberg</i> .....	32
Un contexte historique houleux : un procès « postmoderne » .....	33
Une Histoire contestée et contestable.....	37
La narration ironique ou l'impossibilité du point de vue juste.....	40
Crédibilité, disjonctions et hétérogénéité .....	45
Innocence, culpabilité et faux-semblant.....	50
« We are dealing here with a failure to make connections » .....	53
<i>Chapitre 3 - L'Histoire paranoïaque : images, conspiration et archives</i> .....	56
« The Troubled Years » : la fin de Camelot.....	57



Libra : un refuge au chaos du postmodernisme?.....	61
Images, mythe et médias .....	65
Fiction et complot : « There is a world inside the world ».....	69
Crise de l'Histoire, archives et fiction.....	73
<i>Conclusion</i> .....	78
<i>Bibliographie</i> .....	83

## RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la représentation de la crise de l'Histoire et la fictionnalisation postmoderne de l'événement historique dans deux romans américains contemporains : *The Book of Daniel* de E. L. Doctorow et *Libra* de Don DeLillo.

Le premier chapitre de ce mémoire, qui en constitue l'ancrage théorique, nous permet de comprendre l'évolution des relations mouvantes entre fiction et Histoire et ses répercussions dans la fiction contemporaine en croisant les théories d'historiens et de littéraires. Ainsi, ce chapitre, consacré aux sources de la crise de l'Histoire et à son pendant littéraire, la métafiction historiographique, convoque les essais d'Antoine Prost, Roland Barthes, Michel de Certeau, Hayden White et Linda Hutcheon. Ces théoriciens nous ont été essentiels afin de définir les enjeux des réécritures de l'Histoire et de comprendre les stratégies textuelles communes entre écriture fictionnelle et écriture historiographique.

Le deuxième chapitre de ce mémoire est une analyse du roman *The Book of Daniel*. Résolument postmoderne, ce roman nous a permis de réfléchir à l'aspect fondamentalement intertextuel de l'écriture historique et de comprendre quelles stratégies littéraires mettent en jeu l'autorité de l'Histoire et dévoilent son rapport médiatisé avec le réel dans le récit. Dans notre troisième et dernier chapitre, nous nous sommes penché sur le roman *Libra* de Don DeLillo. Biographie fictive de Lee Harvey Oswald, l'assassin présumé du président John F. Kennedy, ce roman nous a permis d'approfondir notre réflexion sur la représentation de la crise de l'Histoire dans la fiction, en analysant la partie prenante de l'image, du mythe et des théories du complot dans la représentation de l'événement historique. Nous avons étudié la façon dont le roman appréhende l'aspect normatif, totalisant, voire aliénant de l'Histoire et de sa méthodologie en ouvrant sur un des enjeux importants de la discipline : la gestion et la conservation de l'archive à l'ère numérique.

Mot clés : Don DeLillo, E. L. Doctorow, postmodernisme, métafiction historiographique.

## INTRODUCTION

*Ah, sometimes he just wants to ram the goddamn thing with his head in an all-out frontal attack, wants to destroy all this so-called history so that history can start again<sup>1</sup>.*

Robert Coover, *The Public Burning*

*You can see he's trying to build bridges between things - this Kennedy business, for example. He wants to kill Kennedy again, but in a way that makes sense<sup>2</sup>.*

J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*

Dans son roman *HHhH*, dont le titre réfère à l'acronyme allemand se traduisant par « le cerveau d'Himmler s'appelle Heydrich<sup>3</sup> », Laurent Binet met en récit l'Opération Anthropoid, destinée à assassiner le dirigeant SS Reinhard Heydrich pendant la Seconde Guerre mondiale. La quatrième de couverture du roman annonce d'emblée un rapport problématique, voire violent, entre fiction et Histoire dans le récit :

Tous les personnages de ce livre ont existé ou existent encore. Tous les faits relatés sont authentiques. Mais derrière les préparatifs de l'attentat, une autre guerre se fait jour, celle que livre la fiction romanesque à la vérité historique. L'auteur, emporté par son sujet, doit résister à la tentation de romancer<sup>4</sup>.

Pour Binet, qui insère dans son récit de nombreuses réflexions sur son processus d'écriture, l'écrivain devant l'Histoire doit à tout prix « résister à la tentation de romancer<sup>5</sup> ». Autrement dit, il ne doit pas laisser libre cours à son imagination pour combler les blancs de l'Histoire

---

<sup>1</sup> Robert Coover, *The Public Burning*, New York, Groove Press, 1998, p. 193.

<sup>2</sup> J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, New York, RE/Search Publications, 1990, p. 98.

<sup>3</sup> Laurent Binet, *HHhH*, Paris, Seuil, 2010, p. 10.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

ou enjoliver son texte, mais plutôt laisser parler de façons transparentes, objectives, et rigoureuses les sources qui documentent le passé. Néanmoins, en début de roman, Binet fait ce constat d'échec :

Je lis aussi beaucoup de romans historiques, pour voir comment les autres se débrouillent avec les contraintes du genre. Certains savent faire preuve d'une rigueur extrême, d'autres s'en foutent un peu, d'autres enfin parviennent à contourner habilement les murs de la vérité historique sans pour autant trop affabuler. Je suis frappé tout de même par le fait que dans tous les cas, *la fiction l'emporte sur l'Histoire*. C'est logique, mais j'ai du mal à m'y résoudre<sup>6</sup>.

Ces propos suscitent plusieurs questionnements. Toute mise en texte n'implique-t-elle pas *de facto* une forme de fictionnalisation, donc de « romance » de l'événement? Et comme le prétend Binet dans son roman, l'historien peut-il échapper, lui, à cette mise en récit? Est-il possible que, considérant la liberté accordée au romancier par la fiction, ce dernier puisse toucher une vérité inaccessible à l'historien, rigidement encadré par les conventions de son métier? En somme, dans certains cas, le travail de l'historien et de l'écrivain peuvent-ils avoir en commun une recherche de la vérité historique et une mise en fiction inévitable? Ces questions constituent le fondement de ce mémoire, qui entend explorer la porosité manifeste des différentes formes d'approches textuelles du passé.

Par ailleurs, la genèse de notre réflexion a également été alimentée par le débat inextinguible entre les droits et pouvoirs respectifs du récit romanesque et du récit historique, omniprésent dans le paysage littéraire et critique contemporain. En effet, depuis plusieurs années, les rentrées littéraires amènent leur lot de polémiques autour de la question du rôle de la fiction dans la représentation de l'Histoire. La parution du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell en 2006, est, sur ce point, marquante<sup>7</sup>. Comme le souligne Jean Solchany, la réception de l'œuvre, qui se présente comme les mémoires fictives d'un officier nazi pendant la Seconde Guerre mondiale, a été particulièrement divisée entre critiques dithyrambiques et violent rejet. Parmi ces dernières, Solchany remarque que « la mobilisation anti-Littell a été

---

<sup>6</sup> Nous soulignons. *Ibid.*, p. 15.

<sup>7</sup> Dans son article, « Histoire et roman : où passe les frontière ? » (*Le Débat*, n°165, 2011, p. 3-12), Pierre Nora qualifie ni plus ni moins le roman de « bombe atomique et « d'offensive majeure » en « sanctuaire historien ».

particulièrement forte du côté des intellectuels qui peuvent se réclamer d'une légitimité relevant de l'expertise historique<sup>8</sup> ». En effet, le roman fait l'objet de plusieurs critiques d'historiens réputés qui reprochent à l'écrivain d'avoir dépeint un nazi « trop subtil<sup>9</sup> » et peu crédible, en plus d'avoir commis de nombreuses erreurs d'interprétation<sup>10</sup>. À la suite des *Bienveillantes*, en 2009, *Jan Karski* de Yannick Haenel, *Les sentinelles* de Bruno Tessarech et *Des hommes* de Laurent Mauvignier ont également provoqué les ires de certains historiens, choqués par ce télescope [...] entre imaginaire fantasmatique et érudition historique [...] <sup>11</sup> qui brouille la frontière entre réel et fiction dans le texte. Quoi qu'il en soit, et quoiqu'en pense les historiens, force est de constater que l'Histoire est omniprésente dans le paysage littéraire contemporain et que le débat sur les droits de la littérature face à l'événement historique et les frontières qui les séparent est loin d'être clos. En effet, du côté de la critique littéraire, ces dernières années, cette question a fait l'objet de travaux variés autant dans le monde francophone qu'anglophone. Pour n'en nommer que quelques uns, parus dans les cinq dernières années : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 2, 2010<sup>12</sup>, *Acta Fabula*, juin-juillet, 2011<sup>13</sup>, *Le Débat*, « L'histoire saisie par la fiction »<sup>14</sup>, *L'Historien et la littérature*<sup>15</sup>, *From the Civil War to the Apocalypse : Postmodern History and American Fiction*<sup>16</sup>, *History Meets Fiction*<sup>17</sup> et *The Historical Novel*<sup>18</sup>.

---

<sup>8</sup> Jean Solchany, « *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction » in *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° 54-3, 2007, p. 160.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Pierre Nora, *op. cit.*, p. 10.

<sup>12</sup> « Savoirs de la littérature », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2010.

<sup>13</sup> « Dossier : Faire et refaire l'histoire », *Acta Fabula*, vol. 12, n° 6., 2011.

<sup>14</sup> *Le Débat*, n° 165, 2011, « L'histoire saisie par la fiction », Paris, Gallimard, 2011.

<sup>15</sup> Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, *L'Historien et la littérature*, Paris, La découverte, 2010.

<sup>16</sup> Timothy Parrish, *From the Civil War to the Apocalypse : Postmodern History and American Fiction*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2009.

<sup>17</sup> Beverley Southgate, *History Meets Fiction*, New York, Longman, 2009.

<sup>18</sup> Jerome de Groot, *The Historical Novel*, Londres, Routledge, 2010.



Dans notre réflexion sur l'écriture de l'Histoire et la mise en fiction de l'événement historique, deux romanciers américains se sont imposés d'emblée, en raison de leur rapport étroit avec l'écriture de l'Histoire. De *Ragtime* à *Falling man*, les auteurs américains E. L. Doctorow et Don DeLillo ont repensé les frontières, constamment déplacées et renouvelées, entre Histoire et littérature. Plaçant l'Histoire et la politique américaine au centre de leur œuvre, ces écrivains ont redéfini la littérature étasunienne à l'époque postmoderne en questionnant dans leurs romans les notions de discours, de représentation, de vérité et de fiction. Dans *Libra* (DeLillo) et *The Book of Daniel* (Doctorow), les auteurs s'intéressent chacun à des événements historiques qui ont en commun d'être caractérisés par l'indétermination, la paranoïa et l'absence de consensus historique : l'assassinat de John F. Kennedy en novembre 1962, et le procès puis l'exécution du couple Rosenberg, accusé d'avoir fourni les plans de la bombe atomique à l'Union des républiques socialistes soviétiques en 1954. Dans les deux cas, la version officielle de l'événement est considérée avec suspicion et, comme le vide créé par l'absence de représentation appelle inexorablement les théories du complot et les fictionnalisations en tout genre, la frontière entre fiction et réalité s'avère perméable. Dans ces deux événements, les historiens ne semblent avoir aucune prise légitime sur l'événement, puisque, malgré la multitude d'essais qui y ont été consacrés, il n'existe pas d'Histoire définitive de l'assassinat de Kennedy, ni de certitudes inébranlables sur la culpabilité des époux Rosenberg.

Autant dans *The Book of Daniel* que dans *Libra*, la référence à l'Histoire ne concerne pas uniquement le fait historique, mais sert également à mettre en jeu les conventions épistémologiques (cueillette des sources, critique des documents) entourant la mise en texte du réel. Par le fait même, la légitimité de la discipline historique est interrogée. Écriture de l'Histoire et mise en fiction du réel se trouvent ainsi problématisées à l'intérieur du récit, dans un croisement significatif entre théorie et fiction. Les deux romans peuvent ainsi se lire comme des éléments de discours critiques sur l'Histoire, qui en soulignent les enjeux narratifs, mais également les enjeux méthodologiques. Ils mettent non seulement en récit les écueils de l'écriture historique – la part incompressible de récit et de narratif, les limites des sources, la subjectivité inévitable de l'historien, et surtout les limites du langage –, mais disent également les silences de l'histoire en montrant non pas l'histoire du collectif qui

présente un enchaînement implacable et logique de faits, mais celle de l'individu, de sa subjectivité et des hasards qui créent les événements dits « historiques ».

Notre étude de la fictionnalisation postmoderne de l'événement historique irrésolu dans ces romans américains contemporains posera donc les questions suivantes : de quelle manière les romans intègrent-ils le discours historique et une critique épistémologique de ses procédés d'écriture à l'intérieur même de la fiction? Quelles stratégies formelles relevant du postmodernisme ces romans mettent-ils en œuvre afin de toucher à une vérité de l'Histoire qui, particulièrement dans ces deux événements énigmatiques, permet au lecteur ou à la lectrice de se représenter le passé autrement qu'à travers les disputes historiographiques et la logique chaotique des théories du complot? Finalement, comment ces romans mettent-ils en fiction le rapport trouble qu'entretient la discipline historique, totalisante et concrète, avec la discipline littéraire, qui relève de l'imaginaire et de l'insaisissable.

Le premier chapitre de ce mémoire, qui en constitue l'ancrage théorique, nous permettra de comprendre l'évolution des relations mouvantes entre fiction et Histoire et ses répercussions dans la fiction contemporaine. Ce chapitre s'emploiera principalement à croiser les théories d'historiens et de littéraires, autant français qu'américains. Ainsi, il sera principalement consacré aux sources de la crise de l'Histoire telle que diagnostiquée, entre autres, par Gérard Noiriel et Antoine Prost. Nous expliquerons comment, pendant la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, la discipline historique vit une crise de légitimité importante, causée à la fois par une « incrédulité face aux métarécits<sup>19</sup> » propre à la posture postmoderne et une suspicion grandissante envers la transparence réelle de la mise en texte du passé par le langage. Pour ce faire, notre démonstration convoquera principalement les essais de François Dosse, de Michel de Certeau, de Paul Veyne et de Hayden White. Ces théoriciens nous seront essentiels afin de définir les enjeux des réécritures de l'Histoire et de comprendre les stratégies textuelles communes entre écriture fictionnelle et écriture historiographique. Nous conclurons ce premier chapitre en examinant la représentation de cette crise dans la littérature par le concept de métafiction historiographique, tel que théorisé par Linda Hutcheon.

---

<sup>19</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Édition de Minuits, 1979, p. 7.

Le deuxième chapitre de ce mémoire sera consacré à une analyse du roman *The Book of Daniel*. Résolument postmoderne, ce roman nous permettra de réfléchir à l'aspect fondamentalement intertextuel de l'écriture historique, afin de comprendre quelles stratégies littéraires mettent en jeu l'autorité de l'Histoire et dévoilent son rapport médiatisé avec le réel dans le récit. Dans ce roman, qui se lit comme l'enquête et les mémoires éclatées du fils des Rosenberg, un doctorant en Histoire, la posture de l'écrivain et celle de l'historien sont juxtaposées et confrontées. En refusant toute clôture du texte et en confrontant les sources historiques sur lesquelles se fonde habituellement la crédibilité de l'essai historique, nous analyserons comment ce récit prouve que, si, « [l'Histoire] canalise l'excès, l'étrange, le non-symbolisable<sup>20</sup> », c'est bel et bien à la littérature d'en témoigner l'envers.

Dans notre troisième et dernier chapitre, nous nous pencherons sur le roman *Libra* de Don DeLillo. Biographie fictive de Lee Harvey Oswald, l'assassin présumé du président John F. Kennedy, ce roman nous permettra d'approfondir notre réflexion sur la représentation de la crise de l'Histoire dans la fiction, en analysant la partie prenante de l'image, du mythe et des théories du complot dans la représentation de l'événement historique. De plus, nous étudierons la façon dont le roman appréhende l'aspect normatif, totalisant, voire aliénant de l'Histoire et de sa méthodologie en ouvrant sur un des enjeux importants de la discipline : la gestion et la conservation de l'archive à l'ère numérique. Comme nous le verrons, le travail fictionnel du matériau historique permet dans ce récit de briser l'ordre, la hiérarchie et les certitudes imposées par la discipline historique afin d'en montrer l'envers et de mettre en récit ce que l'Histoire tait : l'énigmatique, l'aléatoire et le non-symbolisable.

---

<sup>20</sup> Régine Robin, « L'Histoire saisie, dessaisie par la littérature ? », in *Espaces Temps*, vol. 59, 1995, p. 57.



## CHAPITRE 1

## LITTÉRATURE ET HISTOIRE

*La seule définition que l'on peut donner de l'histoire – et ce n'est pas une définition – c'est de dire que c'est ce que font les historiens. Et ce que font les historiens et les romanciers change : le roman et l'histoire ne sont pas deux entités homogènes, ce sont des domaines flous et hétérogènes où se mêlent des pratiques diverses<sup>21</sup>.*

Jean Molino

*What postmodern discourses – fictive and historiographic – ask is: how do we know and come to terms with such a complex "thing"<sup>22</sup>?*

Linda Hutcheon

Dans le chapitre neuf de sa *Poétique*, Aristote distingue la pratique discursive *historia* de la *poesis*. Il associe le travail de l'historien à la chronique du vrai, du particulier, alors que le travail esthétique du poète, philosophique, témoigne du général et du vraisemblable<sup>23</sup>. Si cette distinction est en apparence claire, elle est bien loin, encore aujourd'hui, d'être aussi simple et étanche. Le terme « histoire » provient, étymologiquement, de *Istoria* [s'enquérir] et signifie à la fois connaissance, recherche, information et récit<sup>24</sup>. Si l'anglais et l'allemand posent une différence entre la connaissance, la documentation des faits et le récit qui les met en forme (history et story – Historie et

<sup>21</sup> Jean Molino, « Les historiens racontent-ils des histoires ? », *Narration et interprétations*, R. Cellis (dir.), Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1984, p. 240.

<sup>22</sup> Linda Hutcheon, *A Poetic of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988, p. 123.

<sup>23</sup> Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 93-94.

<sup>24</sup> Jean Molino, *L'histoire comme genre littéraire*, Mesure, n° 1, Paris, José Corti, 1989, p. 64.

Geschichte), en français, « Histoire » signifie à la fois discipline scientifique universitaire, somme des événements passés (« Histoire avec un grand H »), et récit, vraisemblable ou irréel. Cette polysémie témoigne des éléments communs qu'ont partagé, et que partagent encore, ces deux types de discours depuis l'Antiquité. Comme le souligne François Dosse, l'Histoire<sup>25</sup>, comme mode de discours spécifique, est née d'une lente émergence et de coupures successives avec le genre littéraire. Paradoxalement, ce discours, guidé par la quête de vérité, même à l'orée du genre, entretient des liens étroits avec la fiction et le mensonge. Hérodote, traditionnellement reconnu comme le père de la discipline historique pour ses chroniques des guerres médiques, est également reconnu pour avoir privilégié, au détriment de la vérité, « les légendes, le divertissement et la séduction du lecteur<sup>26</sup> ».

N'ayant pas la prétention d'expliquer et d'historiciser les relations complexes qui ont sous-tendu l'Histoire et la littérature depuis l'Antiquité, nous effectuerons pour ce chapitre un saut jusqu'à la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, moment où la discipline historique vit un « moment réflexif<sup>27</sup> », une « crise de l'histoire<sup>28</sup> », qui met en jeu la légitimité scientifique de l'Histoire et qui met en doute la pertinence même de la discipline. Comme nous le verrons, après avoir tenté d'évacuer tout aspect littéraire du discours historique au 19<sup>e</sup> siècle, l'évolution de l'histoire contemporaine, tributaire des théories linguistiques et narrativistes et de la postmodernité rend la frontière entre fiction et Histoire particulièrement poreuse. La discipline historique devient une « connaissance mutilée<sup>29</sup> », partielle et subjective, voire un genre littéraire parmi les autres<sup>30</sup>. L'Histoire, au moment postmoderne, ne peut plus être considérée comme l'unique voie vers la vérité du passé. De ces secousses qui ébranlent la discipline historique émerge, du roman historique traditionnel de Walter Scott et d'Alexandre

---

<sup>25</sup> Afin de clarifier notre texte, nous opposerons dans ce mémoire l'Histoire officielle, avec un H majuscule, à l'histoire « fictionnelle », h minuscule.

<sup>26</sup> Daphné Gondicas et Jeannine Boëldieu-Trévet, *Lire Hérodote*, Paris, Borel, 2005, p. 283.

<sup>27</sup> François Dosse, *L'Histoire*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 10.

<sup>28</sup> Gérard Noiriel, *Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 30.

<sup>29</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, p. 62.

<sup>30</sup> Il s'agit de la thèse défendue par Hayden White dans *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & Londres, The John Hopkins University Press, 1973. Nous y reviendrons.

Dumas, la réponse littéraire à cette crise, un sous-genre métadiscursif : le roman historique postmoderne, aussi appelé métafiction historiographique<sup>31</sup>. Nous croyons qu'avec ces romans, la littérature réussit là où l'Histoire échoue, en mettant en scène dans le texte à la fois le passé et l'impossibilité d'écrire ce passé; la représentation de l'événement et l'impossibilité de le circonscrire. En somme, l'Histoire et la crise de l'Histoire. En réécrivant le passé, *a fortiori* celui des événements non résolus qui font encore l'objet de querelles entre historiens, l'écrivain réussit à fournir à la lectrice, non pas des certitudes, mais, dans le roman « un refuge, [...] sans se voir imposer ces demi-vérités ou ces multiples possibilités <sup>32</sup> ».

Pour saisir comment la fiction met en scène la crise qui traverse la science historique, nous nous pencherons sur deux aspects distinctifs de cette remise en question. Le premier, tributaire de la postmodernité et d'une vision du monde fragmentée, atomisée, et insaisissable, est le deuil d'une histoire universelle, linéaire et unifiée<sup>33</sup>. Abandonnant ses ambitions hégémoniques et totalisantes du 19<sup>e</sup> et du début du 20<sup>e</sup> siècle, l'Histoire se fragmente en une multiplicité de points de vue et de jeux d'échelles. Le second aspect de cette crise qui nous intéressera est celui de l'écriture de l'Histoire, qui met directement en jeu la dualité conflictuelle entre histoire et fiction. Parce que l'Histoire, au final, comme la fiction, est langage, écriture, narration et mise en intrigue, la frontière entre les deux est constamment repensée, déplacée et renouvelée. Afin de poser les clés principales de l'analyse des prochains chapitres, nous concluons ce chapitre explicitant les enjeux et les modalités d'écriture de la métafiction historiographique, telle que théorisée par Linda Hutcheon.

### *L'Histoire comme science*

Afin de comprendre d'où provient cette double crise à laquelle nous nous intéressons, il importe de dessiner un bref portrait des fondations de la science historique du 19<sup>e</sup> siècle, car, comme le souligne Gérard Noiriel, la plupart des normes, des règles et des habitudes qui régissent encore aujourd'hui cette discipline datent de ce qui a été nommé « le

<sup>31</sup> Ce concept est développé par Linda Hutcheon dans *A Poetic of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge, 1988. Nous y reviendrons.

<sup>32</sup> Don DeLillo, *Libra*, Paris, Actes Sud, 2001, p. 348.

<sup>33</sup> Antoine Prost, *Douze leçons sur l'Histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 15.

siècle de l'histoire ». Si, avec Hérodote, l'historien naît « par le double usage du nom propre et de la troisième personne dans le prologue<sup>34</sup> », se séparant ainsi de l'épopée narrée par les dieux et les muses tout en revendiquant une objectivité et une distance à l'égard de son texte, c'est au 19<sup>e</sup> siècle que la véritable fracture entre littérature et Histoire se concrétise. Refusant désormais d'être subordonnée à la philosophie et à la littérature, l'Histoire se revendique comme une science autonome et s'organise en profession, c'est-à-dire en une « collectivité organisée qui partage des normes communes en dépit de prévisibles clivages internes<sup>35</sup> », qui partage une conception unifiée de l'histoire. Les historiens se séparent des Belles-Lettres dans le but de fonder une discipline aux lois infaillibles, qui rompt avec le récit et se distingue d'une histoire sans rigueur. Parmi les historiens qui participent à la fondation scientifique de la discipline, nous retiendrons ici l'école dite « méthodiste », dont l'essentiel se cristallise dans l'*Introduction aux études historiques* de Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos. Les historiens de cette école, qui ont eu une influence considérable sur la science historique occidentale moderne, nous permettront de poser les bases de l'épistémologie historique : une méthode critique qui repose sur la primauté des sources écrites, et l'ambition d'une objectivité totale. Les méthodistes adhèrent tous, comme le souligne Gérard Noiriel, à une vision progressiste du genre humain selon laquelle l'historien travaille au service du progrès humain. Selon la doctrine de Cicéron, *historia magistra vitae* : le passé éclaire le présent et prépare l'avenir.

#### *La revendication d'une objectivité absolue*

Inspirées par l'école allemande, les méthodistes, qui se regroupent sous la *Revue Historique* fondée en 1876 par Gabriel Monod, rejettent d'un même geste toute réflexion philosophique, « microbes littéraires<sup>36</sup> » ou traces d'esthétisme qui contaminent le discours

---

<sup>34</sup> « L'histoire d'Hérodote de Thourioi : c'est l'exposé de son enquête » in François Dosse, *op. cit.*, p. 13.

<sup>35</sup> Antoine Prost, *op. cit.*, p. 33.

<sup>36</sup> Gabriel Monod, « Manifeste » in *Revue Historique*, n° 1 in Patrick Garcia et Jean Leduc, *L'enseignement de l'histoire en France de l'Ancien Régime à nos jours* Paris, Armand Colin, 2003, p. 17.



historique savant. Dans leur manifeste, ils se réclament d'une « histoire positive » qu'ils écrivent en se plaçant « d'un point de vue strictement scientifique », « en restant ferm[és] aux théories politiques et philosophiques<sup>37</sup> ». Ils conçoivent l'historien comme un sujet passif, échappant à son milieu social et à toute considération idéologique, indépendant de son objet d'étude. Reprenant les principes dictés par l'historien allemand Von Ranke, l'Histoire doit être un exposé des relations entre les faits historiques, rédigé dans un style impersonnel, qui narre seulement « ce qui s'est réellement passé<sup>38</sup> ». L'historien ne contamine jamais de son imagination ou de sa subjectivité son texte, il retransmet passivement l'information que lui dictent les sources. Il ne doit surtout pas exprimer de théories morales, philosophiques ou politiques. Pour les méthodistes, l'Histoire, au même titre que la chimie, est « une science pure et absolument désintéressée<sup>39</sup> ». Ainsi, comme le résume Peter Novick, une dichotomie claire est établie : « The knower is distinct from the known, fact is distinct from value, and history is distinct from fiction. Patterns in history are "found" and not "made" »<sup>40</sup>. Les méthodistes adhèrent tous, comme le souligne Gérard Noiriel, à une vision progressiste du genre humain selon laquelle l'historien travaille au service du progrès humain, tout en fondant une histoire nationale. « C'est ainsi que l'histoire, sans se proposer d'autre but et d'autre fin que le profit qu'on tire de la vérité, travaille d'une manière secrète et sûre à la grandeur de la Patrie en même temps qu'au progrès du genre humain<sup>41</sup> ».

### *Le dogme des sources écrites*

La méthode critique historique se fonde sur l'organisation, l'analyse et la synthèse des sources. Comme le proclame Langlois et Seignobos, « l'histoire sera constituée [...]

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>39</sup> Gérard Noiriel, *op. cit.*, p. 239.

<sup>40</sup> Peter Novik, *That Noble Dream: The "Objectivity Question" and the American Historical Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 17.

<sup>41</sup> Gabriel Monod, *op. cit.*, p. 21. L'auteur souligne.

lorsque tous les documents auront été découverts, purifiés et mis en ordre<sup>42</sup> ». Afin de reconstituer le passé « tel qu'il a été », de façon objective et scientifique, l'historien se doit d'établir des faits. « Éléments durs, qui résistent à la contestation<sup>43</sup> », ils servent ensuite de preuve à chaque affirmation de la synthèse et de l'interprétation, car, pour se distinguer de la fiction, il faut que « chaque affirmation soit accompagnée de preuves, de renvois aux sources et de citations<sup>44</sup> ». Afin de constituer des faits, l'historien doit se baser sur des sources fiables. Par fiables, l'école méthodiste entend écrites et de préférence officielles et volontaires (loi, traité, etc.). Les archives nationales sont ainsi le lieu privilégié de l'historien pour accéder à la connaissance du passé. Pour « purifier » ces traces du passé et établir des faits irréfutables, l'historien doit les critiquer de deux façons. La critique externe, examine le caractère matériel du document – papier, encre, sceaux – afin de déterminer la provenance du document et son authenticité. Puis, le document doit être soumis à une critique interne, qui entend restituer le sens du texte. Comme le résume Antoine Prost, le document est ainsi soumis à une série de questions simples : « L'auteur est-il sincère? A-t-il des raisons, conscientes ou non, de déformer son témoignage? Dit-il vrai? Sa position lui permettait-elle de disposer de bonnes informations? Impliquait-elle des biais?<sup>45</sup> ». Persuadé que ces questions n'appellent qu'une seule et vraie réponse, Charles Seignobos présente cette démarche comme étant l'équivalent de l'expérience de laboratoire pour les sciences de la nature.

Si l'histoire n'est « que la mise en œuvre des documents<sup>46</sup> », plus il y a de documents, plus l'événement historique pourra être fidèlement reconstitué. Sans document écrit fiable, point d'histoire. En bâtissant son autorité sur un certain type de texte, l'école méthodique privilégie de ce fait les événements qui les génèrent : les faits politiques, diplomatiques et militaires<sup>47</sup>. Comme le résume Martha Cichoka : « l'histoire savante est

---

<sup>42</sup> Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques*, Paris, Hachette, 1987, p. 12.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Antoine Prost, *op. cit.*, p. 62.

<sup>46</sup> Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos, *op. cit.*, p. 14.

<sup>47</sup> Ce que François Simiand a nommé les « trois idoles de la tribu des historiens » : l'idole politique, l'idole individu - l'idole événement dans

donc, presque fatalement, l'histoire événementielle et individualisée, tributaire du temps court, linéaire et progressif, scandée par les dates et les ruptures<sup>48</sup> ». Le fondement épistémologique de la science historique peut ainsi se résumer à une mise en texte du passé, faite à partir de la critique et de l'analyse d'autres textes. Si, comme nous le verrons, cette conception de l'histoire qui repose sur la primauté du document écrit a été critiquée au 20<sup>e</sup> siècle, il demeure, comme le souligne Antoine Prost que les historiens contemporains en sont tous les héritiers, « parfois inconscients et ingrats<sup>49</sup> ». Selon lui, ils minimisent l'apport de l'école méthodiste pour l'avoir trop complètement assimilé.

*L'élargissement de l'objet ou l'ambition d'une histoire totale : une rupture avec le récit?*

Au début du 20<sup>e</sup> siècle, les critiques contre l'école savante, politique et événementielle fusent. L'école méthodiste est qualifiée péjorativement de « positiviste », « d'historisante » et d'exercice d'érudition naïf, stérile et hermétique. En réponse aux critiques, et soucieux comme leurs prédécesseurs méthodistes de défendre une histoire objective et scientifique<sup>50</sup>, les historiens tentent de revitaliser la discipline en fondant de nouvelles écoles. En 1929, l'École des Annales, regroupée autour de la revue *Annales-Économies, sociétés, civilisations*, tend vers une histoire totale, ancrée dans le social et les préoccupations de l'époque. Promouvant un nouveau système de valeurs, une Histoire plus intelligible et vivante, les historiens de cette école désirent marquer une rupture épistémologique avec l'école méthodiste en rompant avec toute forme de récit, qui compose l'histoire événementielle et politique. Le sous-titre de la revue n'est pas anodin. Après la crise économique, la revue annonce que l'Histoire aura maintenant pour axe principal l'économie et les grands ensembles sociaux, contre une conception de l'histoire centrée sur les « grands hommes » et les événements ponctuels. Cette inflexion quantitative et sérielle, ce désir de faire une Histoire de chiffres plutôt que de lettres, accentue la fracture entre Histoire et fiction. Dans une volonté de compréhension globale, les annalistes prônent

---

<sup>48</sup> Martha Cichocka, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 74.

<sup>49</sup> Antoine Prost, *op. cit.*, p. 77.

<sup>50</sup> Gérard Noirel, *op. cit.*, p. 142.



également l'ouverture de la discipline à la sociologie et à la géographie. En se positionnant comme la discipline fédératrice des sciences humaines, les sources de l'Histoire s'élargissent à l'infini : statistiques, photographies, cartes.

Si la notion de sources s'élargit, le point de vue spatio-temporel duquel on observe et critique ces sources est également abondamment discuté. Alors que les documents utilisés au siècle précédent privilégiaient l'étude du temps court et de l'événement, l'élargissement des sources et le refus de l'histoire événementielle vont de pair avec la valorisation de l'étude de la longue durée. « L'histoire-récit se transforme en « histoire-problème » où l'historien construit son objet d'étude, qui n'est plus dicté par le nombre limité de sources, dans le but de comprendre les grandes structures sociales, une Histoire fondée sur l'étude approfondie des phénomènes sociaux, économiques et culturels. Ainsi, Fernand Braudel en vient à distinguer trois temps de l'histoire : un temps géographique de longue durée, qu'il convient de privilégier, un temps social de moyenne durée, qu'il faut comprendre dans sa relation avec le temps géographique, et un temps individuel de courte durée qui ne serait que « l'écume des faits ». Ayant l'ambition d'une histoire totale, interdisciplinaire, regroupée sous l'égide de la discipline historique, les Annales incarnent une nouvelle « perspective humaniste globalisante<sup>51</sup> ».

### *La fin des grands récits : postmodernisme et postmodernité*

Si l'histoire occupe une position hégémonique parmi les sciences sociales au 19<sup>e</sup> siècle, le siècle suivant mettra la légitimité de la discipline à rude épreuve. Après la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, les valeurs de l'ère moderne, fondations de l'Humanisme qui affirment depuis les Lumières que le « savoir/vérité produit par la science, par le soi connaissant objectif et rationnel, conduira toujours vers le progrès et la perfection<sup>52</sup> » sont profondément ébranlées. L'holocauste nazi, le totalitarisme soviétique, l'explosion de la bombe atomique :

---

<sup>51</sup> François Dosse, *L'histoire en miettes, Des « Annales » à la « nouvelle histoire »*, Paris, Édition la Découverte, p.112.

<sup>52</sup> Mary Klage, « Modernes/Postmodernes : lignes de fracture », *Psythère Médias*, 2003, [en ligne], [http://psythere.free.fr/article.php?id\\_article=25](http://psythere.free.fr/article.php?id_article=25), consulté le 30 octobre 2014.



le 20<sup>e</sup> siècle témoigne d'une faillite de l'idée de progrès et de la croyance en l'émancipation progressive de l'humanité dictée par la rationalité. Comme le note Caroline Guibet-Lafaye, le modèle théorique d'interprétation historique « comme progrès linéaire et continu, étendu à l'ensemble des sphères politiques, économiques et sociales, perd sa pertinence et sa légitimité<sup>53</sup> ». Cet éclatement de l'idée de progrès sur lequel reposent les fondations de la modernité instaure, selon Marc Augé, « un doute sur l'histoire porteuse de sens<sup>54</sup> ». Dans son essai fondateur *La condition postmoderne — Rapport sur le savoir*, François Lyotard diagnostique une « incrédulité à l'égard des métarécits » qui gravitent autour de l'idée de l'émancipation de l'humanité et du progrès et légitiment la modernité comme pensée totalisante. Ces grands récits qui ordonnent le monde, « récit aufklärer de l'émancipation de l'ignorance et de la servitude par la connaissance et l'égalitarisme [...], récit capitaliste de l'émancipation de la pauvreté par le développement techno-industriel, etc. » sont considérés comme des utopies. Lyotard se demande comment, après Auschwitz, « pouvons-nous continuer à organiser la foule des événements [...] en les plaçant sous l'Idée d'une histoire universelle de l'humanité<sup>55</sup>? » Pour Carole Edwards, ce tournant postmoderne a métamorphosé l'historiographie occidentale<sup>56</sup>. L'Histoire, métarécit par excellence, fondée autour des grands récits de la modernité, est atteinte en plein cœur par cette crédulité postmoderne. Un discrédit quasi généralisé est jeté sur toute tentative de totalisation, paradigme qui avait dominé l'Histoire savante pendant la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle avec l'École des Annales et l'historiographie marxiste. Cette entreprise « d'explication du chaos [...] de mise en ordre explicative<sup>57</sup> » qu'est l'histoire est plus que jamais regardée avec suspicion. Son regard surplombant et totalisant sur le passé est vu comme une négation du caractère pluriel et complexe du monde contemporain. L'Histoire, comme science humaniste

---

<sup>53</sup> Caroline Guibet-Lafaye, « Esthétique de la postmodernité », [en ligne ], [http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl\\_art.pdf](http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl_art.pdf), consulté le 30 octobre 2014.

<sup>54</sup> Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 36.

<sup>55</sup> Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Seuil, p. 43.

<sup>56</sup> Carole Edwards, « Réalité ou fiction? L'histoire à l'épreuve du postmodernisme », in *European Review of History*, 2011, p. 487.

<sup>57</sup> François Dosse, *op. cit.*, p. 25.

selon laquelle la connaissance du passé éclaire l'avenir, est par conséquent vue comme un échec.

*La fragmentation de l'Histoire : « le vertige des foisonnements »<sup>58</sup>*

Marquée à la fois par le postmodernisme et l'élargissement des sources, des questions et des objets, l'Histoire vit une crise de légitimité qui n'ira qu'en s'intensifiant dans les années 1970. En 1969, Ferdinand Braudel, issu de la seconde génération des *Annales*, considère comme un fait accompli l'éclatement de la discipline en une multitude de pratiques irréductibles les unes aux autres. La cohérence du regard totalisant porté sur le monde a été remplacée par la relativité des perspectives plurielles et des significations. Dès lors que toutes les histoires sont possibles, l'histoire est bel et bien « en miettes<sup>59</sup> ». L'Histoire occidentale se fragmente en méthodes, en thèmes et en écoles dans une crise du savoir historique. La conception unifiée de l'histoire qu'avaient partagée les historiens au 19<sup>e</sup> siècle se fragmente : « il n'y pas une histoire, un métier d'historien, mais des métiers, des histoires [...] autant de façons, discutables et discutées d'aborder le passé que d'attitudes face au présent<sup>60</sup> ». Pour Noiriel, à partir des années 1970, autant aux États-Unis qu'en Europe « l'histoire ne constitue plus une discipline cohérente; non seulement parce que le tout est inférieur à la somme des parties, mais parce qu'il n'y a plus de tout, seulement des parties<sup>61</sup> ». La fin des grands récits annoncée par la postmodernité jette un discrédit sur la perspective globalisante des *Annales* et un retour à l'événement. La micro-histoire, créée en Italie par les historiens Carlo Ginsburg et

---

<sup>58</sup> Je reprends ici le titre de l'article d'Alain Corbin, « "Le vertige des foisonnements". Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1992, n° 39.

<sup>59</sup> Je reprends le titre du livre de François Dosse, *L'histoire en miettes. De "Annales" à la "nouvelle histoire"*. Je rejoins les propos de Carlos Barros dans « L'histoire qui vient », *Réflexions historiographiques*, n° 22, 1999, lorsqu'il souligne qu'une des erreurs de ce livre est de limiter cette fragmentation à l'école des *Annales*, alors quelle est visible dans tous les courants historiographiques de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle.

<sup>60</sup> Marc Bloch, *Apologie pour l'Histoire et le métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1941, p. 54.

<sup>61</sup> Gérard Noiriel, *op. cit.*, p. 43.

Giovanni Levi,<sup>62</sup> a été un symptôme de cette crise. Soucieux de travailler autrement qu'en grandes synthèses macro-sociales, le choix d'un épisode minuscule, « au ras du sol » pour reprendre l'expression de Jacques Revel, apparaît, pour ces historiens, une issue face aux incertitudes de l'histoire traditionnelle. Histoire de mentalités<sup>63</sup>, micro-histoire, histoire interdisciplinaire : les historiens cherchent une échelle juste, une temporalité adéquate qui puissent dire le monde dans sa complexité. Pour les historiens contemporains, les sources de l'histoire sont infinies, puisque « rien de ce qui a été, du moment que cela a été, n'est irrecevable pour [l'histoire]<sup>64</sup> ». À travers ce labyrinthe infini de trajectoires et de points de vue, existe-t-il encore une façon préférable plutôt qu'une autre de dire le passé? Dans un chapitre intitulé « Tout est historique, donc l'histoire n'existe pas<sup>65</sup> » de son essai épistémologique *Comment on écrit l'histoire* paru en 1970, Paul Veyne résume les choses ainsi : « Comme totalité, l'Histoire nous échappe et, comme entrecroisement de séries, elle est un chaos semblable à l'agitation d'une grande ville vue d'avion [...]. L'Histoire avec une majuscule n'existe pas : il n'existe que des "histoires de"<sup>66</sup>. » Puisque l'histoire et le fait historique sont tributaires du choix de l'historien dans le champ infini des possibilités, alors pour Veyne, cette créativité peut être assimilée à l'acte de la critique littéraire<sup>67</sup>.

#### *La « crise » de l'écriture de l'histoire ou l'Histoire comme discours*

À partir des années 1960, c'est finalement l'aspect scripturaire de l'histoire qui sera considéré avec suspicion, dans ce qui est maintenant convenu d'appeler le *linguistic turn*. Il s'agit d'une crise majeure, car elle touche à la fois l'amont, c'est-à-dire la source écrite, et l'aval, le texte final de l'historien. Si les historiens et théoriciens se sont longtemps

---

<sup>62</sup> Voir Carlos Ginzburg, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier frioulan du xvi<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1980 et Giovanni Levi, *Le Pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, Paris, 1989.

<sup>63</sup> Voir Geoffroy Lloyd, *Pour en finir avec l'histoire des mentalités*, Paris, La Découverte, 1996.

<sup>64</sup> Paul Veyne, *op. cit.*, p. 27.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 69.



questionnés sur la méthodologie de l'histoire, la troisième partie de l'opération historiographique<sup>68</sup>, celle de sa mise en texte, semblait aller de soi. La volonté de s'astreindre à un style neutre et dépouillé était suffisante. Or, l'histoire est aussi un processus d'écriture. Cette attention accordée au discours sera nommée d'après l'anthologie dirigée par le philosophe américain Richard Rorty, *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, paru en 1967. Dans ce recueil, Rorty pose l'importance fondamentale du langage dans l'énonciation des questions en philosophie. Pour Rorty, cette primauté du langage signifie la médiation constante de la réalité par le discours. Alors que, pour les auteurs et scientifiques du 19<sup>e</sup> siècle, le langage est un outil transparent et neutre pour décrire le monde, un miroir qu'on promène le long d'un chemin pour reprendre la formule de Stendhal, pour les théoriciens associés à ce courant, le langage construit la réalité. Pour Richard Rorty, « where there are no sentences there is no truth<sup>69</sup> », et ces phrases ne pourront jamais être neutres. Roger Chartier résume ainsi la thèse principale de ce tournant linguistique : « La réalité n'est plus à penser comme une référence objective, extérieure au discours, mais comme constituée dans et par le langage<sup>70</sup>. » Étant donné que la réalité est médiatisée par le langage et les textes, toute la recherche historique est « dépendante de la réflexion sur le discours<sup>71</sup> ». Ainsi, toute forme de connaissance, *a fortiori* l'Histoire, ne peut passer que par l'étude des discours qui la constituent. Par cette attention théorique au langage, à l'écriture et au texte vint le retour tant redouté par les historiens professionnels de la dimension littéraire, voire fictive, de l'histoire : la frontière entre littérature et histoire redevient perméable.

Parmi la multitude d'essais qui prônent une réflexion sur l'écriture de l'histoire et les similarités qu'elle entretient avec l'écriture de fiction, nous retiendrons ici l'approche formaliste et structuraliste de Roland Barthes et son « Discours sur l'histoire », l'approche feuilletée du texte dans l'opération historiographique de Michel de Certeau et le *Metahistory* de l'historien Hayden White. Dans la même ligne de pensée, ces théoriciens font une analyse littéraire du texte historique, et c'est à partir de ces outils conceptuels que nous expliquerons,

---

<sup>68</sup> Nous reprenons ce terme de Michel de Certeau, dans *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Seuil, p. 197.

<sup>69</sup> Richard Rorty, *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, 1967, p. x.

<sup>70</sup> Roger Chartier, *op. cit.*, p. 20.

<sup>71</sup> Gérard Noiriel, *op. cit.*, p. 94.

dans les prochains chapitres, comment la fiction représente l'histoire comme une pratique d'écriture foncièrement subjective, fondamentalement plurielle, donc irréductible à une seule version.

« Effet de réel » et « autorité auctoriale » du texte historique

En 1967, Barthes affirme l'impossible scission entre littérature et histoire dans son « Discours sur l'Histoire », souvent résumé à sa conclusion provocante « le fait n'a jamais qu'une existence linguistique<sup>72</sup> ». À la lumière des avancées de la linguistique structurale, Barthes se demande dans cet essai selon quel trait spécifique sépare-t-on la narration historique, soumise à « la sanction de la "science" historique et sous la caution impérieuse du "réel"<sup>73</sup> », de la narration imaginaire de l'épopée, du roman ou du drame ? Dans une analyse de l'énonciation, de l'énoncé et de la signification chez quatre historiens classiques, Barthes conclut que la narration historique, dans sa structure, ne diffère pas de la narration imaginaire, partageant avec elle les mêmes classes d'unité de contenu. Bien qu'elle se présente comme un discours objectif, « copie pure et simple [...] du "le réel" », en lien direct et transparent avec le référent, l'histoire n'est pas exempte de signifié et ne peut s'extraire des « structures imaginaires<sup>74</sup> » qui le connotent. Selon Barthes, pour ne pas signifier, il faudrait que le discours historique se limite à « une pure série instruée de notations<sup>75</sup> ». Et encore. La sélection des faits choisis est toujours indice, de même que leur organisation : « quand bien même les faits seraient présentés d'une façon anarchique, ils signifieraient au moins l'anarchie et renverraient à une certaine idée négative de l'histoire humaine<sup>76</sup> ». S'intéressant aux acteurs de l'énonciation, Barthes souligne que, comme dans la fiction, les signes adressés à la lectrice sont communément absents. À l'instar du roman réaliste, dans le discours

---

<sup>72</sup> Roland Barthes, « Le discours de l'histoire » in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 173.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>76</sup> *Ibid.*

historique, les signes référant à l'énonciateur sont inexistants, donnant l'impression que « l'histoire se raconte toute seule<sup>77</sup> ». L'auteure n'oppose donc pas son « je » au « vous » de la lectrice, car, comme le souligne Antoine Prost, cela affaiblirait l'autorité de son texte<sup>78</sup>. Comme le résume le théoricien : « Dans sa substance, l'ouvrage achevé donne à lire uniquement des énoncés d'objectivités, de discours anonymes de l'Histoire; il est fait d'énoncés sans énonciation<sup>79</sup>. » Or, cette carence systématique de signes est elle aussi signifiante. En effaçant toute trace des actants de l'énonciation, l'historien s'emploie à créer un « effet de réel », une « illusion référentielle<sup>80</sup> » qui donne la fausse impression que le référent s'énonce seul, sans médiation. Notant que le discours historique ne connaît pas la négation, Barthes établit une relation entre le discours schizophrénique et le discours de l'historien : « il y a censure radicale de l'énonciation (dont le sentiment permet, seul, la transformation négative), reflux massif du discours vers l'énoncé et même (dans le cas de l'historien) du référent : personne n'est là pour assumer l'énoncé<sup>81</sup> ». Cet « effet de réel » illusoire tend à masquer la vraie nature du discours historique comme, essentiellement, « une élaboration idéologique, ou, pour être plus précis, *imaginaire*<sup>82</sup> ».

Parmi ces effets de réel qui assurent l'autorité et « le prestige de *c'est arrivé*<sup>83</sup> » au texte historique, notons également l'omniprésence des « marque[s] d'historicité<sup>84</sup> » qui le ponctuent. Ces marques sont essentiellement les citations et l'apparat critique que l'auteur développe dans le paratexte afin de convaincre la lectrice que ce qu'il affirme est vrai, et qu'il peut aller lui-même le vérifier. Elles se doivent donc d'être assez précises et nombreuses pour que la lectrice puisse refaire en sens inverse l'opération explicative de l'historien. Ces citations sont des signes de scientificité qui donnent autorité et crédit au discours de

---

<sup>77</sup> *Ibid.*,

<sup>78</sup> Antoine Prost, *op. cit.*, p. 201

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 203.

<sup>81</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 203.

<sup>82</sup> *Ibid.* L'auteur souligne.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Krzysztof Pomian, « Histoire et fiction », p. 121 in Antoine Prost, *op. cit.*, p. 264.

l'historien et qui permettent d'emporter l'adhésion de la lectrice. Pour Prost, ces marques d'historicité fonctionnent à la fois comme un argument d'autorité et comme une intimidation dissuasive, qui rappelle à la lectrice l'ampleur de son ignorance<sup>85</sup>.

Dans *L'écriture de l'Histoire*, publié en 1975, Michel de Certeau conçoit la citation à la fois comme un « effet de réel », de fiabilité et d'autorité et le signe visible que le texte historique est toujours « feuilleté », c'est-à-dire dans un entre-deux constant entre le discours de l'historien et celui de l'Autre. Ainsi, le texte historique est un discours mixte, qui s'organise en « texte feuilleté dont une moitié, continue, le discours de l'historien, s'appuie sur l'autre, disséminée, et se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l'autre signifie sans le savoir<sup>86</sup> ». Ainsi, le discours historiographique « comprend » son autre : documents, archives, analyses d'historiens, fragments de textes, etc. Ces renvois multiples et constants à « un langage premier<sup>87</sup> », se construit pour de Certeau selon une problématique de procès, qui convoque à la fois un langage référentiel censé représenter la réalité et la juger au titre de savoir<sup>88</sup>. Ainsi, les citations produisent un double effet : un effet de vérité qui s'appuie sur le discours des autres, et un effet de réel, car elles sont une représentation de « la réalité du temps mis à distance<sup>89</sup> ». En présentant à la lectrice une sélection de preuves textuelles, l'historien affirme son autorité et son savoir en démontrant qu'il en sait davantage que les témoins sur la pertinence et la vérité de leurs propos ; « il sait mieux qu'eux ce qu'ils disaient d'important, et qui n'est pas toujours ce qu'ils croyaient ou voulaient dire<sup>90</sup> ». C'est ce que de Certeau nomme à juste titre, le savoir de l'autre : l'histoire est un « savoir-dire sur ce que l'autre tait<sup>91</sup> ». Pourtant, pour de Certeau, l'utilisation de cette parole autre est une arme à double tranchant, car elle n'en demeure pas moins une parole étrange, voire menaçante pour le discours de l'historien :

---

<sup>85</sup> Antoine Prost, *op. cit.*, p. 230.

<sup>86</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 113.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Antoine Prost, *op. cit.* p. 270.

<sup>90</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 255.

<sup>91</sup> *Ibid.* p. 9.



C'est une technique littéraire de procès et de jugement, qui assied le discours dans une position de savoir d'où il peut dire l'autre. Pourtant, quelque chose de différent revient dans ce discours avec la citation de l'autre : elle reste ambivalente; elle maintient le danger d'une étrangeté qui altère le savoir traducteur ou commentateur. [...] L'altérité dominée (possédée) garde, latent, le pouvoir d'être un revenant fantastique, voire un possédant<sup>92</sup>.

### *Hayden White et la configuration poétique préalable*

Dans la lignée similaire d'un rapprochement entre littérature et histoire par l'étude des procédés littéraires du texte historique, l'historien américain Hayden White publie, en 1973, *Metahistory. The historical imagination in Nineteenth Century Europe*. Dans cet essai, White analyse les discours de huit historiens et philosophes de l'Histoire du 19<sup>e</sup> siècle, afin de dégager un modèle de l'écriture historique et de ses composantes textuelles, qui pourrait expliquer pourquoi « deux chercheurs (ou plus), à niveau d'érudition et de sophistication théorique à peu près égal, parviennent à des interprétations divergentes [...] de la même série d'événements historiques<sup>93</sup> ». Il affirme que l'appréhension du champ historique par l'historien constitue un acte poétique de préfiguration plutôt qu'une méthode scientifique. Il entend démontrer dans son essai que la combinaison de différentes composantes textuelles, narratives et idéologiques, propre à chaque historien, explique comment des événements et phénomènes historiques complexes – les révolutions, les guerres – peuvent générer des explications contradictoires. Ainsi, « le problème de la connaissance historique<sup>94</sup> » est que les historiens, à l'inverse des « véritables » scientifiques, sont incapables de se mettre d'accord, « ce qui constitue un problème scientifique, sur la forme que l'explication scientifique doit prendre, et sur le type de données valides et autorisées pour rendre compte scientifiquement de la réalité de ce problème<sup>95</sup> ». Chaque

---

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 256.

<sup>93</sup> Hayden White, « Poétiques de l'histoire », [en ligne], *Labyrinthe*, 33, 2009, <http://labyrinthe.revues.org/4029>. [en ligne], Afin de faciliter la lecture de notre texte, nous utilisons ici la traduction de l'introduction de *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & Londres, The John Hopkins University Press, 1973, par Laurent Ferri en 2009 et qui demeure à ce jour le seul texte de White traduit en français.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*



historien fait donc ses propres choix, indissociables de sa conception particulière de l'histoire, donc d'une « métahistoire ». En considérant l'histoire avant tout comme une narration, il n'y a pas lieu pour White d'opposer l'écrivain comme inventant le passé et l'historien comme le reconstituant objectivement, puisqu'au final, l'écrivain, aussi bien que l'historien, produit un discours subjectif à l'intérieur d'un certain nombre de conventions. Pour White, le texte historique est un discours à plusieurs couches, qui est construit, comme le texte fictionnel, par une série de choix narratifs et de stratégies explicatives. L'historien, pour écrire le passé, a accès à un nombre limité de structures narratives, rhétoriques et poétiques, et ces composantes narratives choisies par lui présupposent son interprétation. Selon White, la subjectivité et la structure inhérente au langage ne sont pas seulement présentes dans l'acte final d'écriture de l'historien, mais dans l'ensemble de sa conceptualisation du passé. Ces structures linguistiques et narratives, par leur cohérence et leur finalité, imposent un contenu au récit historique : le contenant étant indissociable du contenu.

Avant d'écrire le passé, l'historien effectue plusieurs opérations successives de conceptualisation. D'abord, il doit faire des différents éléments du champ historique une chronique, ce qui implique un découpage chronologique subjectif. Il discrimine alors certains faits plutôt que d'autres et leur impose un début et une fin, afin d'en faire une « histoire qu'on raconte »<sup>96</sup>. Après avoir établi le découpage chronologique, l'historien doit expliquer la séquence de ce découpage en répondant à la question « comment cela s'est-il passé ? » Pour cela il combine, selon White, trois modes d'explication : par intrigue, par argumentation et par implication idéologique<sup>97</sup>. Il choisit premièrement, de façon consciente ou non, une structure archétypale, qui constitue son intrigue dominante, entre la romance, la tragédie, la comédie et la satire. Pour White, un historien est obligé d'opter pour une de ses formes littéraires afin de rendre son exposé plus compréhensible, logique et mémorable pour la lectrice. Comme nous l'avons mentionné, ce premier choix conceptuel est tout sauf neutre : « Dans tous les cas, le choix d'un type d'intrigue ne peut manquer d'avoir une incidence cognitive; il *informe* la manière dont l'historien cherche à *expliquer* ce qui s'est

---

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*

“réellement” produit<sup>98</sup>. » Pour résumer simplement les structures analysées par White, la romance met en scène un héros qui fait triompher le bien sur le mal. Le type de la comédie est caractérisé par un dénouement heureux; « l’homme se réconcilie avec l’homme, avec le monde et avec la société<sup>99</sup> ». La tragédie est comprise dans son sens littéraire, où il n’y a ni victoire ni réconciliation, mais « où l’histoire se donne pour but de révéler les forces en conflit<sup>100</sup> ». La satire, à l’inverse de la romance, voit l’homme comme prisonnier du monde. Comme le résume White :

La tragédie et la satire sont favorisées par les historiens qui croient trouver au sein du tourbillon des événements qu’ils cherchent à percer une permanence dans la logique d’enchaînement, et qui discernent dans la chronique *l’éternel retour du même*. Au contraire, la romance et la comédie insistent sur l’apparition de nouvelles forces ou de nouvelles conditions, bien qu’à première vue les processus historiques semblent immuables dans leur essence, et les seuls changements des altérations formelles.<sup>101</sup>

Après avoir organisé le déroulement de l’histoire selon une des formes archétypales, l’historien poursuit son explication en choisissant un des quatre paradigmes d’argumentation : formiste, organiciste, mécaniste et contextualiste. L’argumentation formiste insiste sur la particularité des acteurs. L’argumentation organiciste est synthétique, elle envisage les individus dans leur ensemble et l’Histoire comme orientée vers une finalité. Pour White, l’argumentation mécaniste est plus réductrice, car elle conçoit les faits historiques uniquement comme des manifestations de grands mécanismes. Finalement, le dernier mode d’argumentation, contextualiste, s’intéresse à « l’esprit d’une époque » en concevant le fait historique en relation avec d’autres, montrant ainsi l’interdépendance des faits entre eux.

En plus de prendre des décisions d’ordre poétique et rhétorique, l’historien fait également un choix, dans son explication, qui reflète son attitude envers la société. Puisque « chaque idéologie est porteuse a priori d’un certain rapport à l’histoire, de même chaque

---

<sup>98</sup> *Ibid.* L’auteur souligne.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> *Ibid.*

façon de raconter l'histoire a forcément certaines implications idéologiques<sup>102</sup> ». Une fois de plus, White divise ce mode d'argument, par motivation idéologique, en quatre choix distincts : anarchisme, conservatisme, libéralisme et le socialisme utopique. Notons que White donne ici à ces termes une valeur autre que politique. Pour l'anarchiste, l'état est corrompu et une nouvelle communauté doit être fondée dans un futur très proche. Pour le conservateur, l'Histoire est une évolution lente qui ne doit pas avoir des fractures subites. Le libéral voit la progression de l'Histoire comme le résultat des changements de gouvernement. Le socialisme utopique, finalement, désire des changements profonds dans la structure sociale, mais voit l'avènement cette utopie dans un futur lointain. Ces différentes possibilités sont la preuve pour White que l'histoire est avant tout un « fiction making operation »<sup>103</sup>, prédéfini par une métahistoire propre à chaque historien.

#### *La crise de l'Histoire en littérature : postmodernisme et métafiction historiographique*

Cette nouvelle conception de l'Histoire, tributaire, comme nous l'avons évoqué, de la postmodernité et des théories du *linguistic turn*, a trouvé ses échos dans la littérature postmoderne, principalement, pour Linda Hutcheon, sous la forme de la métafiction historiographique. Ce sous-genre, qui est à la fois un descendant du roman historique traditionnel né au 19<sup>e</sup> siècle sous la plume de Walter Scott et une sévère critique de celui-ci, conserve une contextualisation historique, tout en problématisant cette dimension de l'intérieur. Comme le résume Hutcheon, la métafiction historiographique s'inscrit dans un mouvement double, « It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge »<sup>104</sup>. Afin de mieux définir la métafiction historiographique, concept clé de notre analyse, il importe de nous situer à travers la confusion notionnelle et terminologique qui entoure le mot « postmoderne », car ce terme a donné lieu à des définitions aussi nombreuses que

---

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & Londres, The John Hopkins University Press, 1973, p. 45.

<sup>104</sup> Linda Hutcheon, *A Poetic of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, London, Routledge, p. 89.



contradictaires. Nous suivrons dans ce mémoire la définition du postmodernisme de Linda Hutcheon, qui stipule que, même s'ils sont intrinsèquement liés, il ne faut pas confondre postmodernité et postmodernisme<sup>105</sup>. Hutcheon conçoit la postmodernité comme « the designation of a social and philosophical period or "condition"<sup>106</sup> », alors que le postmodernisme est une pratique esthétique qui se manifeste dans différents domaines culturels, comme l'architecture, la littérature, la photographie, les films, la peinture, la musique, etc<sup>107</sup>. À la différence de Frederic Jameson pour qui « postmodernism is the "cultural logic of late capitalism"<sup>108</sup> », le postmodernisme selon Hutcheon s'établit dans une relation complexe avec la postmodernité, à la fois comme sa conséquence et sa critique. Pour Hutcheon, cette conception profondément contradictoire et paradoxale du postmodernisme n'en est pas moins politique. Dans une de ses rares entrevues en français, elle explique comment l'ambiguïté est, pour elle, le fondement même du postmodernisme :

Le postmoderne est très politique dans son travail de déconstruction et de démystification. Je pense même que l'attitude postmoderne qui consiste à « rester entre deux eaux » peut être interprétée comme une position politique qui prend en considération les complexités de la politique de la vie courante, sans choisir un métarécit (limitant et totalisant) pour interpréter la vie<sup>109</sup>.

La théoricienne se positionne donc à l'opposé des positions cristallisées par Jameson dans *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, selon lesquelles le postmodernisme est une dissolution et une négation de la représentation et du passé, « a new depthlessness<sup>110</sup> », au profit de pastiches vides de sens. Au contraire, le postmodernisme pour Hutcheon est ludique, mais également critique. Il rompt avec les anciennes certitudes pour

---

<sup>105</sup> Selon Hutcheon, « The slippage from postmodernity to postmodernism is constant and deliberate in Jameson's work: for him postmodernism is the 'cultural logic of late capitalism' » ( *Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 2002, p. 25.

<sup>106</sup> Linda Hutcheon *The Politics of Postmodernism* London: Routledge, 1989, p. 10.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>109</sup> Anne-Claire Le Reste, « Qu'est-ce que le postmodernisme? », Le lycée Châteaubriand, 1999, en ligne, <http://www.lvcee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/hutcheon.htm>, consulté le 14 septembre 2014.

<sup>110</sup> Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Routledge, p. 6.

faire émerger de nouvelles voix. À travers la fiction, les métarécits, comme l'Histoire, sont présentés comme des constructions discursives, sociales et idéologiques, donc indubitablement subjectives. Le postmodernisme pose ainsi de multiples questions au sujet des choses que nous acceptons comme naturelles, sans jamais offrir de réponses univoques ou de solutions simples. De ce fait, par son ambiguïté constitutive, la métafiction historiographique transgresse les conceptions binaires de vérité/mensonge; fait tangible/invention imaginaire.

Ainsi, suivant la fin des grands récits de la postmodernité, le postmodernisme refuse tout concept totalisant. Pour ce faire, toujours dans ce mouvement double, il intègre les codes des récits dominants, soulignant ainsi qu'il est impossible d'y échapper, pour mieux les déconstruire et les démystifier. Il se fait complice des discours de pouvoir et de domination afin de les « dé-doxifier » et « dé-naturaliser<sup>111</sup> ». À la suite du philosophe Michel Foucault, Hutcheon conçoit le discours comme un lieu où s'exercent des jeux de pouvoir. Dans la même lignée de pensée, Brenda Marshall résume : « Postmodernism is about language. About how it control. How it determine meaning and how we try to exert control to language. Postmodernism is about how "we" are defined within the language, and within specific historical, social, cultural matrices<sup>112</sup>. »

Contre toute forme de contrôle unificateur et mystifiant, la métafiction historiographique se dénonce elle-même comme discours en multipliant les procédés d'autoreprésentation. Ainsi, d'où son préfixe *métafiction*, elle utilise la fonction métalinguistique du schéma communicationnel de Roman Jakobson, fonction qui se définit par un commentaire que la langue fait sur elle-même. Plutôt que d'induire chez le lecteur « a willing suspension of disbelief », pour reprendre la formulation consacrée par Samuel Coleridge, la métafiction attire, à l'inverse, l'attention du lecteur sur son statut fictif et les conventions narratives qui la régissent. La métafiction se définit ainsi comme une fiction « narcissic », « a fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or

---

<sup>111</sup> Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 10.

<sup>112</sup> Brenda Marshall, *Teaching the Postmodern : Fiction and Theory*, Londres, Routledge, 2013, p. 14.

linguistic identity<sup>113</sup> », « fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality <sup>114</sup> ». En mettant en lumière le processus d'énonciation dans lequel s'élabore toute forme de discours, la métafiction historiographique souligne que toute parole, y compris celle de l'historien, ne peut être totalement objective, car elle est inévitablement construite par un énonciateur.

Afin de déconstruire les grands récits, le postmodernisme privilégie les « petits récits<sup>115</sup> » multiples, voire contradictoires. Comme l'explique Birgit Mertz-Baumgartner, dans la métafiction historiographique, « l'histoire événementielle, linéaire et dotée de sens, cède la place à des histoires plurielles et croisées, personnelles et remémorées, discontinues et fragmentaires<sup>116</sup> ». Ainsi, comme nous le verrons dans les deux prochains chapitres, les narrateurs de ces récits problématisent le passé en offrant de multiples versions de l'événement, comme autant d'alternatives aux interprétations supposément justifiées par les outils de recherche de l'historien. Parmi les stratégies textuelles qui permettent de mettre en scène ces « crises » de l'historiographie contemporaine, dont il sera question dans les prochains chapitres, soulignons ici les principales : l'ironie, la parodie, l'intertextualité et le mélange des genres.

---

<sup>113</sup> Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980, p. 2.

<sup>114</sup> Patricia Waugh, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Routledge, 1984, p. 12.

<sup>115</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Édition de Minuits, 1979, p. 28.

<sup>116</sup> Birgit Mertz-Baumgartner, « Le roman métahistorique en France » in Asholt Wolfgang et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 131.

## CHAPITRE 2

## L'HISTOIRE COMME NARRATION : UNE RÉÉCRITURE DE L'AFFAIRE ROSENBERG

*History is a nightmare from which I am trying to awake*<sup>117</sup>.

**James Joyce, *Ulysses***

*History is a nightmare which we can best survive by rewriting it*<sup>118</sup>.

**E. L. Doctorow**

Comme le note Timothy Melley, parmi les événements historiques marquants de l'après-guerre, quatre se distinguent par leur présence récurrente dans les œuvres littéraires et artistiques américaines contemporaines : les attentats du 11 septembre 2001, la guerre du Vietnam, l'assassinat du président John Fitzgerald Kennedy et le procès de Julius et Ethel Rosenberg, les « espions atomiques »<sup>119</sup>. Pour Melley, ces événements partagent des caractéristiques proprement postmodernes : un brouillage entre fiction et réalité induit par une couverture médiatique spectaculaire et un contexte politique particulier. Ces événements historiques sont caractérisés par l'idée persistante que l'ultime vérité demeure cachée au public. Dans le cas des Rosenberg, le directeur du FBI de l'époque Edgar J. Hoover a même déclaré : « I doubt whether it will ever be possible to disclose publicly all of the factors involved in the case »<sup>120</sup>. » Selon l'historienne Alice Jardine, quiconque se penche sur l'enchaînement des événements, des témoignages et de preuves qui aboutissent à l'exécution du couple Rosenberg le 31 novembre 1953 à la prison de Sing-Sing, ne peut que considérer

<sup>117</sup> James Joyces, *Ulysses*, New York, Vintages, p. 377.

<sup>118</sup> Christopher D. Morris, *Conversations with E.L. Doctorow*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999, p. 21.

<sup>119</sup> Timothy Melley, *The Covert Sphere: Secrecy, Fiction, and the National Security State*, Londres, Cornell University Press, 2012, p. 191.

<sup>120</sup> Walter Schneir and Miriam Schneir, *Invitation to an Inquest*, 1965, New York, Doubleday, p. 73.



l'affaire comme « *stranger than fiction*<sup>121</sup> ». Pour cette dernière, par cet enchevêtrement inextricable entre réalité et fiction, « the Rosenberg event is perhaps the initiatory postmodern event of the American fifties.<sup>122</sup> » Pour mieux comprendre ces propos, il importe de résumer brièvement les éléments constitutifs de cette complexe affaire.

*Un contexte historique houleux : un procès « postmoderne »*

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis affichent une suprématie militaire et économique sans précédent. Comme les Américains possèdent le monopole de l'arme atomique, ils considèrent, brièvement, leur territoire comme inattaquable, la paix et la stabilité mondiale étant assurées par les pays alliés. Pourtant, cette situation avantageuse est de très courte durée. L'alliance entre les pays se dissout, et les États-Unis comme l'URSS arrivent rapidement à la conclusion que l'autre représente une menace sérieuse pour sa sécurité. Comme l'explique Maldwyn Jones, cette rivalité entre deux idéologies divergentes — régime communiste et régime non communiste — « split the world into two and brought about a dangerous, nerve-racking, and protracted Cold War<sup>123</sup> ». En 1950, armée par les Soviétiques, la Corée du Nord communiste envahit la Corée du Sud, sous protection américaine. La Guerre de Corée, où les États-Unis fourniront plus de quatre-vingts pour cent de l'effectif militaire<sup>124</sup>, débute. Comme l'explique Robert A. Ferguson, entre 1949 et 1953, l'anxiété américaine devant la menace communiste est à son apogée :

In August and September 1949, the nation learned that China, along with much of Eastern Europe, had fallen under Communist rule; also that the Soviet Union had exploded an atomic bomb much sooner than most citizens had been led to believe could be possible. Domestic events also contributed. On January 21, 1950, a jury in a New York federal court convicted former State Department employee Alger Hiss

---

<sup>121</sup> Alice Jardine, « Flash Back, Flash Forward: The Fifties, the Nineties, and the Transformed Politics of Remote Control » in *Agents: The Rosenbergs, McCarthyism, and Fifties America*, Marjorie Garber (dir.), Londres, Routledge, 1995, p. 113.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>123</sup> Maldwyn Jones, *The Limits of Liberty: American History, 1607-1980*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 543.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 517.



of perjury for denying under oath that he passed government documents to a Communist agent named Whittaker Chambers<sup>125</sup>.

Ce premier procès contre un citoyen américain laisse planer le doute d'un ennemi omniprésent, aussi bien intérieur qu'extérieur, ayant infiltré le gouvernement américain lui-même. En février 1950, lors d'un discours devant le Club des Femmes républicaines de Wheeling, le sénateur Joseph R. McCarthy affirme, sans jamais présenter de preuves, que plus d'une centaine de communistes travaillent pour le gouvernement (plus précisément dans le haut lieu de pouvoir qu'est le Département d'État) et s'emploient à pervertir le système capitaliste de l'intérieur<sup>126</sup>. Le maccarthysme, présenté comme « a sensational, indiscriminate, and unsubstantiated allegations of Communist sympathies and associations<sup>127</sup> », est né.

En 1951, dans ce contexte social explosif et au point culminant de la guerre de Corée, il n'est pas étonnant que le procès de Julius et d'Ethel Rosenberg, accusés d'avoir fourni les plans de la bombe atomique aux Soviétiques, galvanise le peuple américain et provoque des débats publics houleux qui se répercutent au-delà des frontières américaines. En effet, le procès des supposés espions atomiques exacerbe les tensions sociales de l'époque qui trouvent leur origine dans le patriotisme, l'antisémitisme, l'espionnage, la technologie et la peur Rouge. Appelé à commenter l'affaire, le directeur du *Federal Bureau of Investigation* qualifie ni plus ni moins l'affaire Rosenberg de « crime of the century<sup>128</sup> ». Le juge en charge de l'affaire, Irving Kaufman, soutient également dans son jugement que les Rosenberg, par leur acte de trahison, ont altéré le cours de l'Histoire en provoquant indirectement la guerre de Corée et en faisant planer la menace d'une destruction totale de l'humanité<sup>129</sup>. Cette

---

<sup>125</sup> Robert A. Ferguson, *The Trial in American Life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, p. 235.

<sup>126</sup> Maldwyn Jones, *op. cit.*, p. 525- 540.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 531.

<sup>128</sup> J. Edgar Hoover, « The Crime of the Century », *Reader's Digest*, mai 1951, p. 167 in Robert A. Ferguson *The Trial in American Life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, p. 243.

<sup>129</sup> Judge Irving R. Kaufman, "Sentences," in *Transcript of Record: Supreme Court of the United States, October Term, 1951: No. 111, Julius Rosenberg and Ethel Rosenberg in Robert Ferguson Trial in American Life*.

accusation apocalyptique est reprise par le président Dwight Eisenhower qui déclare, après avoir refusé par deux fois sa grâce présidentielle malgré les appels à la clémence venus de par le monde : « I can only say that by immeasurably increasing the chances of atomic war, the Rosenbergs may have condemned to death tens of millions of innocent people all over the world<sup>130</sup>. » Après vingt-trois jours de procès, les époux sont déclarés coupables par « a homogeneous, all-male-but-one jury of no Jews, no liberals, and “nobody who read anything but the conservative press” as it says in the court record<sup>131</sup> » et condamnés à la peine de mort par électrocution.

Pour le professeur de droit Robert A. Ferguson et l'historien Ronald Radosh, si certains détails de l'affaire restent sujets à discussion, il ne fait aucun doute que les Rosenberg n'ont pas eu un procès juste<sup>132</sup>. Comme l'explique Ferguson, dans ce procès, la preuve du procureur, Irving H. Saypol, repose, non pas sur la présentation de preuves matérielles, mais sur le manichéisme de la narration présentée à la fois au jury et aux médias. La complexité de l'événement est diluée par la simplicité du grand récit biblique d'un combat entre le Bien, « a God-fearing nation<sup>133</sup> » et le Mal, « a diabolical conspiracy<sup>134</sup> », qui cherche à l'anéantir. Ce récit présenté au jury débute à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, au moment où les États-Unis sont convaincus – à tort – de détenir le monopole de l'arme atomique pour les décennies à venir. Or, les Rosenberg, en volant le secret de la bombe nucléaire, ont brisé le fragile équilibre de la paix mondiale et exposé le « pays pieux » à une attaque nucléaire. Cette accusation n'est étayée par aucune preuve autre que le témoignage de deux individus, David Greenglass et Harry Gold, présentés comme les co-conspirateurs des accusés. Néanmoins, comme le souligne Ferguson, la légitimité de leur témoignage est pour le moins douteuse, puisqu'ils ont tout intérêt à rejeter la faute sur un autre pour réduire leur peine et

---

<sup>130</sup> *New York Times*, June 20, 1953 in Robert A. Ferguson *The Trial in American Life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, p. 235.

<sup>131</sup> Alice Jardine, *op. cit.*, p. 134.

<sup>132</sup> Robert A. Ferguson, *op. cit.*, p. 147.

<sup>133</sup> Judge Irving R. Kaufman, “Sentences,” in *Transcript of Record: Supreme Court of the United States, October Term, 1951: No. 111, Julius Rosenberg and Ethel Rosenberg in Robert Ferguson Trial in American Life*.

<sup>134</sup> *Ibid.*

diminuer leur propre implication<sup>135</sup>. D'autant plus que, comme le rappelle André Kaspi dans son livre *Des espions ordinaires*<sup>136</sup>, le procès des Rosenberg est aussi, en plus d'être une histoire du maccarthysme et de la Guerre froide, une complexe et conflictuelle affaire de famille : Greenglass étant le frère d'Ethel.

Pour Jardine, un des aspects proprement postmodernes du procès des Rosenberg repose sur le fait que ceux-ci ne sont ni accusés d'espionnage, ni de trahison, mais bien de « conspiracy to commit espionnage<sup>137</sup> ». La nuance est importante, puisque, dans ce cadre légal flou, le procureur n'a pas à prouver hors de tout doute que le complot a réussi. Elle doit simplement prouver qu'un plan a existé pour transmettre des secrets à l'ennemi, au moment même, pourtant, où l'URSS et les États-Unis étaient alliés, comme le rappelle Jardine. Comme l'explique Ferguson, cette accusation est commode, car le complot est, par définition, mystérieux, chaotique et insoluble :

A conspiracy does not have to appear reasonable. A conspirator who has not profited from a conspiracy or had any demonstrable stake in it is just as guilty as the rest. The motivation for joining a conspiracy is irrelevant. Proof of agreement and the intention to commit a conspiracy are the only elements needed.<sup>138</sup>

Ainsi, là où le récit du procureur achoppe, celui-ci élude facilement ces incohérences en martelant au jury le mot passe-partout : « conspiracy ». De plus, si certains détails cruciaux manquent, il suffit d'affirmer qu'ils ne peuvent être divulgués, sous peine de révéler des secrets d'État qui pourraient mettre la nation en danger. Le récit, guidé à la fois par sa structure manichéenne et son aura de mystère, permet de combler bien des lacunes narratives, en instaurant une cohésion absolue entre toutes les discordances, incohérences et points aveugles de l'affaire. Ainsi, si le récit du procureur affirme l'existence de preuves matérielles<sup>139</sup>, celles-ci ne seront jamais présentées au jury. Au-delà de la puissance

<sup>135</sup> Robert A. Ferguson, *op. cit.*, p. 150.

<sup>136</sup> André Kaspi, *Des espions ordinaires*, Paris, Larousse, 2007. Voir aussi *The Brother: The Untold Story of the Rosenberg Case*, New York, Random House Trade Paperbacks, 2003.

<sup>137</sup> Robert A. Ferguson, *op. cit.*, p. 23.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>139</sup> Voir à ce sujet, l'excellent article de Marjorie Garber, « Jell-O » in *Agents: The Rosenbergs, McCarthyism, and Fifties America*, Marjorie Garber (dir.), Londres, Routledge, 1995, p. 11-22.

persuasive et manipulatrice de la narration, aucune preuve tangible n'est présentée. Comme le soutien Jardine, dans ce procès sous le signe du oui-dire et de l'hyperbole, la frontière entre fiction et réalité est particulièrement poreuse.

### *Une Histoire contestée et contestable*

Après des milliers de pages écrites par les historiens, à partir de milliers de documents, de témoignages et d'archives, il demeure, encore aujourd'hui, bien difficile de discerner ce qui relève du fait ou de la fiction dans cet événement. Dès 1952, les essais se succèdent, chacun affirmant détenir, enfin, l'ultime vérité, sans équivoque. Pourtant, c'est un euphémisme de l'affirmer, les versions divergent. Publié en 1965, *Invitation for an Inquest*, est un des premiers livres qui fait autorité, faisant basculer une partie de l'opinion publique en faveur de l'innocence des Rosenberg. Pendant plus de cinq cents pages, les auteurs présentent une succession de preuves accablantes qui indiquent que, non seulement les témoins clés du procès ont changé leurs versions de l'histoire après avoir été influencés par les procureurs, mais le FBI a créé des preuves de toutes pièces. Pour les auteurs Walter et Miriam Schneir, la conclusion est limpide : les Rosenberg ont été piégés et ils sont innocents. Pourtant, trente ans plus tard, les mêmes auteurs reviennent sur leur version en publiant un second livre, *The final verdict : What Really Happened in the Rosenberg Case*. À la lumière de nouvelles sources<sup>140</sup>, ils conviennent dans leur nouveau récit que, oui, Julius a probablement été un espion, mais de peu d'importance. Cette affirmation est partagée par John Earl Haynes et Harvey Klehr qui affirment, dans *Venona : Decoding Soviet Espionage in America*, que Julius Rosenberg était un des quelque trois cent cinquante Américain.e.s qui entretenaient une relation avec les agences d'espionnage soviétiques. Cependant, pour l'historien et professeur réputé Eric Foner, rien n'est moins certain, puisque les nouvelles sources déclassifiées ne peuvent pas être considérées comme des sources fiables<sup>141</sup>. Dans la même lignée, Ferguson affirme qu'il est « *virtually certain today that Julius Rosenberg did*

<sup>140</sup> Voir à ce sujet Nigel West, *Venona: The Greatest Secret of the Cold War*, Londres, Harper Collins, 1999, p. 157-170.

<sup>141</sup> Eric Foner, *Give Me Liberty! An American History*, New York, W.W. Norton, 2004.



not convey nuclear secrets of any value to the Soviet Union<sup>142</sup> ». Comme on peut le voir par ces quelques exemples tirés de la masse étourdissante d'analyses de l'événement, les détails de l'affaire sont encore abondamment discutés et la vérité de cette histoire fluctue dans le temps.

Pour Doctorow, peu importe le nombre de livres affirmant apporter un point final à l'affaire, « [t]he trial shimmers forever with just that perplexing ambiguity characteristic of a true novel<sup>143</sup> ». Abondant dans la même direction, David Thorburn considère que l'affaire Rosenberg relève maintenant du mythe : « More than four decades after their execution, Julius and Ethel Rosenberg are irrtrievably mythic figures, the subject of journalistic and schorlarly studies in many languages [...], heroics martyrs of the Left; false-speaking ideologues who betrayed their country, their young sons, and their own humanity to many on the Right<sup>144</sup>. » L'affaire ne semble pas pouvoir se résumer à une seule interprétation, mais à plusieurs qui s'excluent les unes les autres. Comment représenter les Rosenberg : en martyrs sacrifiés par l'URSS ou en innocentes victimes de l'hystérie maccarthyste, en dangereux espions communistes ? Les multiples récits, irréconciliables, ne permettent pas d'appréhender « l'affaire Rosenberg » sans penser l'Histoire, non pas comme une reconstitution objective et unique, mais bel et bien comme une construction subjective.

Bien que l'introduction d'*Invitation for an Inquest* affirme que les détails de l'affaire Rosenberg sont trop crus pour être le sujet de romans sérieux<sup>145</sup>, de nombreuses œuvres littéraires les mentionnent dans leurs pages<sup>146</sup> et trois traitent l'événement frontalement : *The Book of Daniel* d'Edgard Lawrence Doctorow publié en 1971, *The Public Burning* de Robert

<sup>142</sup> Robert A. Ferguson, *op. cit.*, p. 23. (Nous soulignons)

<sup>143</sup> Edgar Lawrence Doctorow, « False Document » in Richard Trenner (éd.), *E.L. Doctorow, essays and conversations*, Princeton, Ontario Review Press, 1984, p. 23.

<sup>144</sup> « The Rosenberg Letters » in *Secret Agents : The Rosenbergs, McCarthyism, and Fifties America*, Marjorie Garber (éd.), Londres, Routledge, 1995, p. 177.

<sup>145</sup> Walter and Miriam Schneir, *Invitation to an Inquest*, New York, Pantheon Books, 1983, p. IX.

<sup>146</sup> L'incipit de *The Bell Jar* de Sylvia Plath est : « It was a queer, sultry summer, the summer they electrocuted the Rosenbergs, and I didn't know what I was doing in New York.... New York was bad enough. »

Coover publié en 1977 et *Angels in America* de Tony Kushner paru en 1991. Publié entre « Le discours de l'Histoire » de Roland Barthes, *L'écriture de l'histoire* de Michel de Certeau et le *Metahistory* de Hayden White, *The Book of Daniel*, roman éclaté, protéiforme et métafictionnel, s'inscrit en parfaite continuité avec les réflexions théoriques abordées dans le premier chapitre de ce mémoire. Comme nous le verrons, ce roman, qui s'inscrit dans la définition de la métafiction historiographique de Linda Hutcheon, multiplie les procédés littéraires postmodernes autour de la narration et de l'intertextualité pour mettre en jeu, dans la fiction, la crise de l'écriture de l'Histoire. Ainsi, le roman révèle la textualité inévitable de toutes les formes de connaissance et démasque la manière dont le pouvoir – ici, la discipline historique et la version officielle de l'événement – confère une légitimité à la connaissance. Dans un mélange significatif entre théorie, réel et imaginaire, Doctorow dit à la fois l'histoire des Rosenberg et l'impossibilité de la dire. Ainsi, comme nous le verrons, c'est bel et bien à la fiction que revient le rôle de raconter l'histoire de la famille Rosenberg dans toute sa complexité, en soulignant l'inadéquation entre l'Histoire, épistémologique, et le passé, ontologique.

Auteur et essayiste fasciné par le passé et ses représentations, Edgard Lawrence Doctorow élabore ses romans autour de moments sociohistoriques importants de l'Histoire américaine. Après avoir abordé le mythe de la frontière dans *Welcome to Hard Time*, il prend pour point de départ dans son troisième roman, *The Book of Daniel*, « l'affaire » Rosenberg. Comme l'explique l'auteur, « I would not write a documentary novel but quite clearly and deliberately use what happened to the Rosenberg as *occasion* for the book<sup>147</sup>. » Les parallèles entre les Rosenberg et la famille Isaacson, dépeinte dans le roman, sont évidents, même si Doctorow modifie tous les noms des protagonistes ainsi que certains détails de l'affaire. Julius et Ethel Rosenberg deviennent Paul et Rochelle Isaacson; parents non pas de deux fils, Michael and Robert, mais d'un fils, Daniel, et d'une fille, Susan. Le Juge Kaufmann devient le juge Hirsh. Le témoin à charge n'est plus le frère d'Ethel, mais Selig Mindish, un ami dentiste du couple. Comme le note avec justesse T.V. Reed, plus qu'une simple volonté de se

---

<sup>147</sup> Christopher D. Morris, *op. cit.*, p. 85.

distancer de l'événement en le modifiant, « the fictionalization frees the reader to examine the forms of history in which the Rosenberg story is enmeshed<sup>148</sup> ».

*La narration ironique ou l'impossibilité du point de vue juste*

*The Book of Daniel* se présente comme le récit de la rédaction d'une thèse en Histoire. Dans le cadre de son doctorat, le narrateur et héros, Daniel Lewin-Isaacson, étudiant à l'Université de Columbia, réécrit du même souffle l'histoire de la guerre froide, celle de l'exécution de ses parents et sa propre histoire. *The Book of Daniel* est, littéralement, le livre de Daniel, sa narration et sa thèse. L'orientation de sa dissertation porte en partie sur les causes politiques de la Guerre froide, mais se focalise le plus souvent sur le mystère entourant l'arrestation, le procès et l'exécution de ses deux parents et le suicide de sa sœur, quatorze ans plus tard. Le texte alterne entre trois temporalités principales : le temps présent de la rédaction de la thèse en 1967, les quelques mois qui précèdent le moment de l'écriture, et les souvenirs de l'enfance du narrateur qui se situent entre 1947 et 1951. Si, comme nous l'avons expliqué précédemment, l'écriture de l'Histoire est un « discours de l'absent<sup>149</sup> », qui s'emploie à dissimuler les traces de son énonciation, le narrateur de *The Book of Daniel* s'emploie à mettre en échec toutes les conventions narratives du genre historique en adoptant la posture ironique paradoxale propre à la métafiction historiographique.

Bien que la science historique présuppose une distance entre le sujet de la recherche et le chercheur, comme le note l'historien Antoine Prost, « il existe un lien direct entre la question de l'historien et l'homme qui la pose<sup>150</sup> », puisque tout métier intellectuel met également en jeu la personne qui le pratique. Pour Prost, si la passion est essentielle au travail de l'historien, elle est indissociable d'un enjeu personnel fort. Cette implication du chercheur n'est toutefois pas sans risque. Si elle permet à l'historien d'approfondir son travail, elle peut étouffer sa lucidité sous le bouillonnement des affects. Ainsi, si l'historien n'élucide pas les

<sup>148</sup> T. V. Reed, « Genealogy/Narrative/ Power: Questions of Postmodernity in Doctorow's *The Book of Daniel* », in *American Literary History*, Vol. 4, No. 2, p. 288.

<sup>149</sup> Philippe Carrard, *Le passé mis en texte*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 152.

<sup>150</sup> Antoine Prost, *Douze leçons de l'Histoire*, Paris, Seuil, 2002, p. 93.

volontés qui l'animent dans sa recherche, il court le risque d'aller trop vite dans la construction des faits, de discréditer les documents qui vont contre sa vision de l'événement, bref de ne pas avoir la neutralité émotionnelle que requiert le travail scientifique. C'est pourquoi Henri Marrou, comme Michel de Certeau<sup>151</sup>, exhorte l'historien à « décrire son itinéraire intérieur<sup>152</sup> », à justifier ses choix et à avouer les limites de sa recherche. Cependant, cette description risque à son tour de miner le discours de l'historien. Comment à la fois demeurer crédible, ne montrer aucune faille de son discours et justifier ses choix, inévitablement subjectifs? Comment trouver le point médian idéal entre objectivité et subjectivité? Comment l'historien peut-il « conserver, expliciter, analyser et diagnostiquer », mais ne « jamais juger<sup>153</sup> »? La narration de *The Book of Daniel* nous répond : cette posture d'équilibre absolu n'existe pas, le point de vue *juste*, en Histoire, est utopique. Le personnage de Daniel est empêtré dans chaque strate de sa recherche. Il est à la fois le chercheur et l'objet de sa recherche, et s'énonce en entité multiple, Daniel Lewin, Daniel Isaacson, Daniel, « I » et « the boy », un jeune adulte et un enfant. Cette proximité peut être considérée comme un avantage de taille. Puisqu'il écrit l'histoire de ses parents, il est une source directe, une des rares qui peut affirmer « je sais, croyez-moi, je l'ai vu ». Or, nous l'avons vu, le travail de l'historien, dans sa critique interne des sources, est principalement de déterminer dans quelle mesure le témoin est biaisé. Daniel se retrouve donc dans la position impossible où il doit, d'un même geste, écrire son témoignage, le juger et convaincre son lecteur que son récit est crédible et objectif.

Afin d'exprimer un juste point de vue, tout au long du récit, la narration hésite entre une focalisation zéro, omnisciente, scientifique, requise par la neutralité du champ d'étude historique et le « je » d'une narration immanquablement incertaine et subjective. Le récit de *The Book of Daniel* débute en 1967, le jour du *Memorial Day*, moment où Daniel Lewin et sa femme Phyllis se rendent à Worcester avec leur fils de huit mois afin de voir la sœur de Daniel, Susan, hospitalisée après une tentative de suicide. Dès l'incipit, la narration, omnisciente, multiplie les effets de réel, précisant la durée du trajet, l'état de la circulation, la

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>152</sup> Voir Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2005, p. 113-167.

<sup>153</sup> Philippe Carrard, *op. cit.*, p. 238.



température, etc. Cependant, après cette courte description impersonnelle, l'irruption du « I » vient signaler la présence d'un narrateur-témoin : « The day was hot and overcast with the threat of rain, and the early morning traffic was wondering – I mean the early morning traffic was light, but not many drivers could pass them without wondering who they were and where they were going<sup>154</sup> ». Le premier paragraphe se conclut abruptement sur cette description interrompue, sans ponctuation finale.

Un second début, *in media res*, est proposé au paragraphe suivant. Comme le narrateur ne peut se résoudre à choisir entre le « I » et le « He », ni déterminer le commencement de son récit parmi la somme infinie des événements banals de la vie, il prend le parti d'énumérer les conditions matérielles de son énonciation, dans une syntaxe simple et répétitive. Daniel décrit littéralement le degré zéro de son écriture, en indiquant les éléments qui la composent : le marqueur spécifique avec lequel il écrit « this is a Thinline felt tipe marker, black » (p. 3), son cahier, « a composition notebook 79C made in U.S.A. » (p. 3), l'intérieur de la bibliothèque de l'université Columbia, les livres autour de lui, la lampe qui l'éclaire, etc. En multipliant ces effets de réel, le narrateur se présente au lecteur comme un narrateur fiable, attentif au moindre détail, résolu à écrire avec le plus de précision possible, dans un style clair et précis, dépourvu d'artifices. En somme, il se présente comme un auteur-historien, conscient à la fois de sa pratique d'écriture et des conventions de style requises par à son métier. Pourtant, cette énumération descriptive qui légitime la parole du narrateur est également suspecte dans son exagération, puisqu'elle souligne à grands traits les conventions artificielles du genre réaliste, où le texte se présente comme le reflet du réel en multipliant ces « petits détails apparemment inutiles [...], pour donner de la chair aux mots<sup>155</sup> ». Ces précisions apparaissant continuellement dans le discours du narrateur sont irrémédiablement prises dans une oscillation entre « effet de réel » et dénonciation de la facticité du discours. Dans cette multiplication de « this is », la posture ironique et parodique de la narration, qui teint l'ensemble du roman, transparait. Daniel cherche le point de vue juste pour narrer son histoire, entre une objectivité utopique et une subjectivité suspecte : « This is Daniel trying

<sup>154</sup> Edgar Lawrence Doctorow, *The Book of Daniel*, New York, Random House Trade Paperback, p. 3. À l'avenir, nous indiquerons, pour ce roman, le numéro de folio entre parenthèse dans le corps du texte.

<sup>155</sup> Antoine Prost, *op. cit.*, p. 275.

one of the dark coves of the Browsing Room. Books for browsing are on the shelves. I sit at a table with a floor lamp at my shoulder » (p. 3); « I felt the flesh with my fingers, [...] my God, she is dying and there is nothing Daniel can do. » (p. 208) Le récit est, ainsi, à la fois homodiégétique et hétérodiégétique, puisque Daniel raconte sa propre histoire et celle d'un autre, intradiégétique et extradiégétique, puisqu'il est à la fois absent et présent du monde raconté.

Le titre l'annonce d'emblée, l'auteur s'inscrit dans une structure double et paradoxale : celle du mythe des grands récits, le récit biblique du prophète Daniel, et celle du particulier et de l'intime, Daniel, inconnu aux yeux de l'Histoire.<sup>156</sup> Cette dualité annoncée est constitutive du roman. En plus de cette oscillation, constante dans le récit, entre l'objectif « He » et le subjectif « I », le narrateur-historien se questionne également sur la juste échelle de son analyse. S'il observe son objet sous l'approche intime de la microhistoire, ses sentiments, les détails de sa relation conjugale trouble, la tentative de suicide de sa sœur, même un simple souper de famille acquièrent une importance considérable. Ainsi, Daniel décrit, ironiquement, la légèreté feinte du souper de famille qui suit la tentative de suicide de Susan :

Building concern for each other and then, in a widening circle of small talk, for their wives, for the innocent fat baby, and for anybody still within their power of concern, for anybody who could be saved by concern. The afternoon grew festive — (p. 15)

Brusquement, le récit change de la perceptive familiale à l'échelle macro des enjeux politiques mondiaux. S'échappant du microcosme familial, où la tentative de suicide de sa sœur est un événement central, Daniel recadre son récit en juxtaposant le procès de ses parents à celui de Nicolai Boukharine, exécuté pour trahison sous le régime stalinien, un peu plus de dix ans avant ses parents :

Bukharin was no angel, of course. In the course of his trial he spoke of condoning the murder of Whites in the heat of the revolutionary struggle. Going down before Stalin, he felt obliged to make the distinction between murder that was politically necessary and factional terrorism. In 1928, ten years before his trial, he criticized Stalin's line of forced industrialization and compared Stalin personally to Genghis Khan. (p. 15)

<sup>156</sup> Nous avons pris le parti, dans ce mémoire, de ne pas considérer l'intertexte biblique du récit. Pour une analyse approfondi du sujet, voir Brian Dillon, « The Rosenbergs Meet Nebuchadnezzar : The Narrator's Use of the Bible in Doctorow's *The Book of Daniel* », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, n° 40, p. 365-378.

Le rapprochement entre les deux procès est propice à la réflexion. Comme le souligne Santiago Juan-Navarro, « Like the Isaacsons of the novel, Bukharin was accused of espionage, convicted through false proofs, and finally executed. Political dissidence in the two cases was interpreted as a conspiracy against state interests.<sup>157</sup> » Ainsi, pour Daniel, l'historien, il est pertinent de penser ces deux événements côte à côte, puisqu'il souligne que trahison et dissidence politique sont des concepts infiniment variables dans le temps. Comme les Rosenberg/Isaacson, Boukharine a été réduit par l'Histoire, métonymiquement, par le « show trial<sup>158</sup> » de 1938. De la même façon, le procès définit l'ensemble de la famille Rosenberg. Dans le récit de son histoire individuelle, le souper familial est un événement digne de mention, car il met en relief les jeux de tension entre les différents membres de la famille, l'impact que la mort de ses parents a encore sur sa sœur et lui et le poids du combat à porter. À l'opposé, comparer le procès de ses parents aux grandes purges du stalinisme et des grandes trahisons politiques de l'Histoire rend l'événement ironiquement insignifiant, voire indigne de mention. Suivant les propositions théoriques de Richard Rorty, *The Book of Daniel* vise ainsi la multiplicité des échelles dans le travail de l'historien, en complexifiant « les oppositions stériles entre “explication et compréhension”, “approche micro” et “approche macro”<sup>159</sup> », soulignant que plus d'une perspective peut être intéressante, en fonction du problème que l'on étudie. Daniel envisage ainsi l'événement dans un prisme complexe, dans un va-et-vient continu entre l'infiniment grand et l'infiniment petit. La narration produit ainsi un métatexte qui dénonce l'impossibilité du juste point de vue dans l'opération historiographique. Mise en œuvre à petite échelle, l'approche intime de la microhistoire permet une reconstitution du vécu inaccessible aux grandes approches historiographiques, mais elle demeure aveugle aux grandes structures invisibles selon lesquelles ce vécu est articulé.

<sup>157</sup> Santiago Juan-Navarro, *Archival Reflections. Postmodern Fiction of the Americas (Self-Reflexivity, Historical Revisionism, Utopia)*, Londres, Associated University Presses 2000, p. 216-135.

<sup>158</sup> À ce sujet, voir Stephen F. Cohen, *Bukharin and the Bolshevik Revolution: A Political Biography, 1888-1938*, Oxford, Oxford University Press, 1980.

<sup>159</sup> Richard Rorty, *Conséquence du pragmatisme*, Paris, Seuil, 1993, p. 354.



*Crédibilité, disjonctions et hétérogénéité*

Ces oscillations constantes dans les voix narratives participent à déconstruire l'opposition traditionnelle entre un narrateur crédible et un « unreliable narrator ». Dans le roman de Doctorow, bien que le texte adopte souvent le point de vue du narrateur-historien extradiegétique qui narre les événements « tels qu'ils sont », cette position est utilisée pour mieux être ensuite disqualifiée. L'historien, nous l'avons vu, se doit d'être fiable, puisqu'il parle du point de vue de l'Histoire. Ainsi, il soustrait de son discours ses doutes et les lacunes de ses recherches afin de présenter un discours « plein », pour reprendre l'expression de Michel de Certeau, où le lecteur ne peut contester sa vérité. Au contraire, dans *The Book of Daniel*, l'omniprésence du narrateur mine son discours et souligne que toute reconstruction du passé, même balisée par les conventions « objectives » du discours académique et historiographique, est avant tout une pratique textuelle.

Le texte nous présente Daniel comme un narrateur crédible, inscrit dans la tradition académique universitaire et donc, digne de confiance. De ce fait, à travers son récit, il reprend les conventions de l'analyse historiographique. Comme le note Juan-Navarro, « [Daniel] establishes a hypothesis that is supported by evidence, compared data, and cited authorities<sup>160</sup>. » Ainsi, à même le corps du texte se retrouvent certaines précisions qui, à la manière de notes en marge du document d'un chercheur en cours d'écriture de thèse, ouvrent de nouvelles possibilités de lecture à explorer par l'auteur. À travers une longue digression sur la guerre froide et les purges stalinienne, Daniel note : « Explore the history of corporal punishment as a class distinction » (p. 129) et dresse une liste des sujets à approfondir, « Subjects to be taken up : [...] » (p. 16). Il reprend également les formulations d'usage de la dissertation, introduisant ironiquement son propos par des phrases à la structure figée : « Many historians have noted this phenomenon » (p. 62), « often noted by historians and need not be recounted here » (p. 63), « This is a phenomenon noted by many historians. » (p. 23) De la même façon, le récit exhibe une multiplicité de « marques d'historicité<sup>161</sup> » propre au genre historique. La citation, comme nous l'avons vu, est un des principaux signes textuels de légitimation de l'historien. Ainsi, afin de convaincre le lecteur de son autorité,

<sup>160</sup> Santiago Juan-Navarro, *op. cit.* p. 217.

<sup>161</sup> Antoine Prost, *op. cit.*, p. 264.



Daniel convoque de nombreux historiens<sup>162</sup> et fait usage d'un nombre impressionnant de citations explicites. Dans ce brouillage significatif entre fiction et réalité, Juan-Navarro souligne que ces interventions sont bien documentées, et que le narrateur résume avec justesse les propos de chacun des historiens cités<sup>163</sup>. En plus de citer abondamment ses pairs, il reproduit dans le texte différentes sources écrites hétérogènes qui appuient son analyse : coupures de journaux, diverses correspondances, compte-rendu d'entrevues, etc. Ainsi, en multipliant les procédés intertextuels que sont la citation et l'allusion, *The Book of Daniel* nous rappelle que « par essence, l'histoire est connaissance par documents<sup>164</sup> ». Une intertextualité massive structure le roman en affirmant la crédibilité du narrateur par son érudition.

Pourtant, même s'il se présente comme un étudiant aux études supérieures d'une université réputée de la très cotée *Ivy league* et qu'il multiplie les conventions textuelles affirmant son autorité, Daniel n'est pas un narrateur fiable. Comme il s'agit d'une thèse en Histoire, Daniel doit présenter une accumulation de « faits durs » qui découlent de sa critique externe et interne des sources. Or, dans le roman, il est bien difficile de départager les citations fictives des citations réelles<sup>165</sup>, puisque les deux s'entremêlent et se confondent. Le récit juxtapose ainsi documents véridiques, sources réelles déformées – les lettres que s'échangent les Isaacson en prison sont, comme le souligne Reed, un pastiche des vraies lettres, et pures fictions<sup>166</sup>. Cet ensemble hétérogène et ambigu nous rappelle combien la sélection et le découpage des sources sont des pratiques éminemment subjectives. Loin d'être transparentes, ces citations échappent à une construction narrative unique et stable. De plus, même si certaines citations font référence à un ouvrage réel, celui-ci n'a, a priori, aucun lien

---

<sup>162</sup> Dans son essai *Intertextual Encounters in American Fiction, Film, and Popular Culture* New York, Press 1, Michael Dunne précise que trois principaux essais historiques sont utilisés dans le roman (voir p. 39-54.)

<sup>163</sup> Santiago Juan-Navarro, *op. cit.*, p. 224.

<sup>164</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, p. 15.

<sup>165</sup> Daniel mentionne six livres d'historiens fictifs : « I have before me on this table the six books written about my parents' trial. Two support the verdict and the sentence, two support the verdict but not the sentence, which they find harsh, and two deny the justice either of the sentence or the verdict. All possible opinions are expressed, from Sidney P. Margolis famous Hearst philosopher (SPIES ON TRIAL) to Max Krieger liberal bleeder (THE ISAACSON TRAGEDY). » (p. 227)

<sup>166</sup> T. V. Reed, *op. cit.*, p. 289.

avec la recherche du narrateur. Ce procédé contamine ainsi l'ensemble des citations du texte, qui se voient délégitimées et considérées avec suspicion. Dans cet exemple ludique, après avoir argumenté certaines théories sur la guerre froide, Daniel s'interrompt pour affirmer : « According to Evans, observers in New Zealand report that mosquitoes there land on the floating pupae of females, slit them open with their genitals, and mate with the females before they can emerge. » (p. 178) Faut-il comprendre la relation entre Daniel et sa femme Phyllis à travers la copulation des moustiques néo-zélandais ? Selon nous, la multiplication des citations hors sujet montre plutôt le texte comme prisonnier d'une structure de légitimation rigide, une coquille formelle vide où les contenus sont interchangeables. De plus, comme le note Prost, la citation est souvent utilisée par l'historien comme arme de dissuasion, « il leur sert à intimider le lecteur en lui signifiant l'ampleur de son ignorance, et par là même à lui inspirer le respect pour un auteur aussi savant<sup>167</sup> ». Ce procédé même est parodié et dévoyé par Daniel, qui, au final, apparaît comme un historien certes érudit, mais profondément confus.

Contrairement à l'historien qui se pose dans toute l'autorité de son champ d'études, Daniel remet systématiquement en question les faits qu'il avance. Ses sources directes, ses souvenirs fragmentés et incomplets, proviennent d'un enfant qui se définit lui-même comme « a small criminal of perception » (p. 30-31), qui croit comprendre et anticiper chaque mouvement de ses parents. Il s'agit à la fois d'un point de vue privilégié et profondément biaisé. Par exemple, alors qu'il décrit un événement marquant de son enfance, les émeutes anti-communistes de Peekskill en 1949, Daniel se remémore le geste de son père, qui se sacrifie afin que sa famille échappe à la violence des manifestants : « I could not forget the commitment in his absurdly naked eyes; or in his act, the quality of calmly experienced, planned revolutionary sacrifice » (p. 52). Pourtant, cette évocation est une construction imaginaire, un souvenir-écran, puisque le narrateur précise, à travers les détails fragmentés de l'événement : « How do I know this? If I was crouched behind a seat, how do I remember this? » (p. 51) Le passé est irrémédiablement teinté, pour le narrateur, par le grand récit de ses parents, révolutionnaires martyrs sacrifiés, récit qu'il remet systématiquement en cause, dans un deuxième geste. Cet événement demeure, pour Daniel, une énigme. Il marque le moment

---

où il perçoit « the mystery in the dark intercourse of adults » (p. 48), un monde opaque régi par des motivations qui lui échappent. Son père croyait-il que les forces de l'ordre leur porteraient secours? S'est-il sacrifié pour sauver sa famille? S'agit-il seulement d'un geste impulsif, sans motivation rationnelle? Si Daniel inscrit cet événement dans la chaîne signifiante qui mène à la mort de sa famille, c'est bien parce qu'il est incapable d'en fixer le sens, de l'intégrer dans un grand récit unificateur, qu'il qualifie de « David Copperfield kind of crap. » (p. 95)

Dans un autre passage significatif, alors qu'il explique l'incompréhension, voire la froideur de son père à son égard, le narrateur écrit : « He didn't understand what I meant when I flirted with him like a woman, as all little boys flirt with their fathers, or my angers, or what I wanted when I pleased him. » (p. 34). Il se reprend immédiatement pour avouer son biais et remettre sa parole en doute : « But this describes just a moment's oversensitive perception by the little criminal of perception. He was warm and affectionate. » (p. 35) Dans *The Book of Daniel*, outre la mort – incontestable – de ses parents et de sa sœur, peu de fait résistent aux critiques du narrateur. Devant la complexité de ses souvenirs d'enfance, pris entre fabulation involontaire et réalité, Daniel conclut : « I have put down everything I can remember of their actions and conversations in this period prior to their arrests. Or I think I have. Sifted it through my hands. I find no clues either to their guilt or innocence. Perhaps they are neither guilty nor innocent. » (p. 130) À l'opposé du discours autoritaire sans équivoque de l'historien, Daniel, dans une narration volontairement confuse, insiste sur l'opacité du passé et souligne à grands traits les incohérences et la subjectivité de sa reconstruction textuelle. Pour Maureen Whitebrook, cette thèse fictive présente, ironiquement, « a disturbing amount of doubt about every bit of evidence<sup>168</sup> ». Comme la pensée postmoderne remet en doute toute forme de discours, incluant le sien, le narrateur du roman, par ces procédés métafictionnels postmodernes, affirme et infirme son énonciation d'un même geste, dans une polyphonie narrative singulière.

Cette hétérogénéité dans le discours se manifeste également par l'irruption brutale de phrases écrites en majuscules dans le récit. Ces segments, qui interrompent la narration, se

---

<sup>168</sup> Maureen Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, Ohio, Ohio State University Press 2001, p. 27.



donnent à lire comme autant de hurlements incontrôlés du narrateur : « OH PAULY, OH MY POP, IT'S ALL RIGHT, IT REALLY IS ALL RIGHT » (p. 110), « IS IT SO TERRIBLE NOT TO KEEP THE MATTER IN MY HEART, [...] WHAT IS THE MATTER WITH MY HEART? » (p. 83), « INNOCENT, I'M INNOCENT I TELL YA » (p. 17). Ainsi, même étouffé par les structures narratives académiques, c'est bel et bien le cri profond de l'injustice et de l'incompréhension qui se fait entendre, « a scream from the smiling face of America » (p. 137). Cette violence qui fragmente la narration souligne que, peu importe l'objectivité de son discours ou la justesse de son argumentation, sa thèse porte la destruction incompréhensible, même aux yeux de l'adulte qu'il est devenu, de sa famille. Pour Daniel, l'histoire de ses parents ne peut pas être uniquement une histoire politique désincarnée, car elle est avant tout une histoire de famille déchirée et d'individus brisés. De la même façon, rompant avec le style académique employé dans plusieurs segments du texte, la narration est perturbée par des changements de registre de langage : « This the story of a fucking, right? You pull in out yo lit-er-ary, map, mutha? You know where we goin', right muthafuck? » (p. 22-23). La vulgarité du discours témoigne des limites des conventions stylistiques historiographiques pour exprimer l'ironie et la rage du narrateur. Dans ce refus d'uniformité, *The Book of Daniel* déconstruit les frontières établies entre les genres et les registres de langage. Ainsi, l'auteur nous rappelle que l'Histoire n'est jamais neutre et désincarnée, comme le langage qui la relaie. Si, pour reprendre l'expression de Baudrillard, la carte précède le territoire, l'auteur souligne que c'est à même le langage que doit se jouer le changement, par des disjonctions, des ruptures de ton et des digressions. L'histoire des Isaacson/Rosenberg ne peut être dite de façon neutre, en utilisant les conventions réalistes romanesques. L'Histoire ne peut être dite en utilisant les conventions stériles de l'historiographie universitaire. Elle est traversée de cris, de rage, d'injustice et d'incompréhension. Elle est également plurielle, contradictoire et indicible. L'événement ne peut être circonscrit à une seule structure rigide, cohérente et raisonnable, puisque l'Histoire est faite par des hommes eux-mêmes gouvernés par des motifs complexes, parfois incohérents. L'autorité de l'historien, symbole de pouvoir et de raison, est ainsi convoquée pour illustrer l'incohérence des lois qui gouvernent les hommes. Le narrateur est prisonnier d'une dynamique paradoxale, qui conjugue la volonté critique d'unifier son récit, et la pulsion relativiste de la posture postmoderne qui le pousse à le déconstruire.



*Innocence, culpabilité et faux-semblant*

S'il ne peut se fier sur ses propres souvenirs pour déterminer la culpabilité de ses parents, Daniel entreprend, en chercheur consciencieux, d'élargir ses sources et son enquête. Il tâche ainsi d'interroger des témoins : Jack Fein, un journaliste qui a couvert le procès des Isaacson, la femme de l'avocat de ses parents, Fanny Asher, et, finalement, l'ultime témoin, Selig Mindish. Ainsi, même si le roman n'a a priori qu'une seule voix, celle de Daniel, dans le troisième livre qui compose le roman, « Starfish », le texte la fragmente dans une symphonie discordante. Chaque nouveau témoin apporte une nouvelle vérité partielle qui contredit les autres et vient complexifier la dichotomie figée établie entre culpabilité et innocence. Pour Fanny Ascher, peu importe l'implication des Isaacson dans l'espionnage atomique, « They [les parents de Daniel] were not innocent of permitting themselves to be used. And of using other people in their fanaticism. Innocent. The case ruined Jacob's health. » (p. 216) Pour la veuve de l'avocat, une seule vérité prévaut : les Isaacson sont indirectement responsables de la mort de son mari, dont la carrière a été réduite à cet échec. Le journaliste qui témoigne, comme l'historien, « du réel », souligne l'in vraisemblance de l'interprétation où tous les éléments de leur histoire sont intégrés dans un vaste complot.

Your folks were framed, but that doesn't mean they were innocent babes. I don't believe they were a dangerous conspiracy to pass important defense secrets, but I don't believe either that the U.S. Attorney, and the Judge, and the Justice Department and the President of the United States conspired against them. (p. 213)

À l'opposé, mais dans la même logique hyperbolique improbable, Linda Mindish, la fille du témoin à charge qui a envoyé ses parents à la chaise électrique, soutient fermement :

They [Julius et Ethel Isaacson] were into all sorts of things that never came up at the trial. They had their hooks into space research and missiles and germ warfare – everything. Your parents were the head of a whole network. They ran the show. They planned things and they paid people off. Lasers – years before anybody heard of lasers. Everything. (p. 337)

La succession des récits des témoins dans le roman rappelle que, dans la reconstruction du passé, chaque témoin est biaisé, chaque vérité est également fausse, et, de ce fait, la fiction et la réalité ne peuvent être clairement départagées. Dans *The Book of Daniel*, les coupables et les innocents sont interchangeables. Tous sont coupables selon certains angles, et à différents

degrés, tous sont aussi innocents. Daniel lui-même se considère à la fois coupable et innocent : « I wasn't that innocent. » (p. 36), « I felt guilty » (p. 234), « I'm innocent » (p. 17). Ainsi, *The Book of Daniel* souligne que les principes de culpabilité, d'innocence et de justice demeurent une construction humaine éminemment variable. En effet, l'Histoire multiplie les exemples de coupables redevenus innocents en fonction des époques : « Socrates was tried. He was found guilty. He was forced to drink hemlock. [...] Jesus was tried. He was found guilty. He was tortured and executed. » (p. 183-184)

Cette ambiguïté entre coupable et innocent se retrouve également dans le contrepoint lancinant du roman, une phrase ambiguë sur laquelle Daniel revient à maintes reprises dans son récit. Après sa tentative de suicide, Susan lui chuchote à l'oreille cet énoncé énigmatique « "They're still fucking us", she said. "Goodbye, Daniel. You get the picture." He listened alertly. He was not sure if she had said goodbye or good boy. » (p. 9) Cette phrase lui rappelle inlassablement son statut de victime et son ignorance – il lui est impossible de trancher entre les deux interprétations, « good bye » ou « good boy ». La narration revient à plusieurs reprises sur ce « They ». Cette entité qui oppresse Daniel et sa sœur est aussi multiple qu'ambiguë. Pour Daniel, ce « They » représente à la fois l'État et ses propres parents coupables, tous deux, d'avoir brisé sa vie et celle de sa sœur. Pour Susan, ce « They » incarne à la fois l'État, qui a fait de ses parents des martyrs, et tous ceux qui refusent d'instrumentaliser la mort de ses parents, d'en faire un symbole pour sa génération :

THEY'RE STILL FUCKING US. She didn't mean Paul and Rochelle. That's what I would have meant. What she meant was first everyone else and now the Left. The Isaacsons are nothing to the New Left, And if they can't make it with them who else is there? YOU GET THE PICTURE. GOODBYE, DANIEL. (p. 153)

Comme le rappelle Antoine Cournot, pour qu'il y ait histoire, il ne suffit pas de placer des faits en ordre chronologique, encore faut-il les lier dans un ensemble, qu'ils aient une influence les uns sur les autres, comme dans une partie d'échecs<sup>169</sup>. Écrire l'Histoire consiste, en grande partie, à expliquer et intégrer tous les faits dans une chaîne logique définitive. Les récits des témoins, la mort de ses parents et de sa sœur, le climat politique de la Guerre

---

<sup>169</sup> Antoine Cournot, *Essai sur les fondements de nos connaissances*, Paris, Hachette, 2001, p. 370 in Antoine Prost, *op. cit.*, p. 154-155.

Froide, Daniel doit trouver le fil conducteur qui les relie. En effet, Daniel sous-entend que ces « faits durs » de l'Histoire ne peuvent être étudiés séparément :

Actually, there are separate mysteries to be examined here. Why do the facts of Russian national torment make Americans feel smug? Why do two state cops, finding a young girl bleeding to death in the ladies' room of a Howard Johnson's, take her not to the nearest hospital, but to the nearest public insane asylum? On second thought these mysteries may not be unrelated. (p. 16)

Or, plus le récit avance, plus les interrogations insolubles et la constellation de faits hétérogènes et contradictoires se multiplient. Dans l'espoir que l'ultime témoignage regroupera l'ensemble des éléments disparates dans un tout cohérent, Daniel confronte celui qui a trahi ses parents, Selig Mindish. Seule sa confession a la possibilité de mettre un point final à sa thèse et de justifier sa décision finale, soit de suivre sa sœur dans son combat et de porter la cause de ses parents – mais quelle cause au juste? – jusqu'à sa mort afin de les réhabiliter, soit de trahir sa famille, de croire en leur culpabilité et de les renier. Ainsi, Selig Mindish est la source ultime, la clé qui départage, une bonne fois pour toutes, les innocents des coupables, le juste de l'injuste, le vrai du faux et le passé du présent.

Ironie ultime, la rencontre de Daniel et du témoin à charge a lieu à Disneyland, emblème même du mensonge et du faux-semblant<sup>170</sup>. Dans une narration critique et cinglante, Daniel présente le célèbre parc d'attractions comme un monde totalitaire et homogène qui promeut un ensemble de récits aussi simplistes et réducteurs que mensongers :

We find this radical process of reduction occurring too with regard to the nature of historical reality. The life and life-style of slave-trading America on the Mississippi River in the 19th century is compressed into a technologically faithful steamboat ride of five or ten minutes on an HO-scale river. [...] Piracy on the high seas, a hundred and fifty years of harassment of European mercantile exploration and trade, becomes a moving diorama of all the scenes and situations of the pirate movies made by Hollywood in the thirties and forties. (p. 287)

Dans le célèbre parc d'attractions, mythe, histoire et fiction sont entremêlés, travestis et réduits à leur plus simple expression. Toute interprétation subversive est adoucie, toute ambiguïté abolie : « Yet, ironically, many of the stories and characters chosen by Disney for

<sup>170</sup> À ce sujet, voir l'analyse de Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1980, p. 25-40.



their cultural respectability are just as dark and just as rowdy. » (p. 288) La sanglante conquête de l'Ouest devient le parc thématique « Frontierland », le roman *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, « [a] symbolic and surreal work by a benign deviate genius » (p. 288) est réduit à une aimable cérémonie de thé. C'est dans ce faux monde, érigé dans une glorification des grands récits de l'Histoire américaine, récits lisses et circulaires, sans aucune aspérité, que Daniel rencontre Mindish, vieil homme sénile retombé en enfance, qui revient chaque jour dans un univers où se côtoient, et se confondent allègrement, Histoire, fiction et consommation.

Évidemment, dans ce lieu de rencontre où le discours unitaire est roi et où Daniel rencontre Mindish, la révélation tant attendue n'aura pas lieu. Comme sa mère qui, treize ans auparavant pendant son procès, a regardé Mindish dans les yeux et n'a trouvé aucune explication, Daniel est confronté au vide de l'incompréhension :

His head stirred like a turtle's head coming out of its shell. He smiled and nodded. Then as he looked in my eyes he became gradually still, and even his facial palsy ceased, and he no longer smiled. I was sickened to see water well from the congested yellow corners of his eyes. Tears tracked down his face. For one moment of recognition he was restored to life. In wonder he raised his large, clumsy hand and touched the side of my face. He found the back of my neck and pulled me forward and leaned toward me and touched the top of my head with his palsied lips. (p. 292-293)

L'étrange baiser affectueux de Mindish contraste avec toutes les théories échafaudées par Daniel. Comme le souligne Parks, Daniel ne peut décider si « [the kiss], is a kiss of forgiveness or of atonement, or both <sup>171</sup> » La « final connection » (p. 33) ne peut être établie, puisqu'elle n'existe pas : « Of one thing we are sure. Everything is elusive » (p. 42).

« *We are dealing here with a failure to make connections* <sup>172</sup> »

Puisqu'il écrit une thèse, qu'il a présenté un certain nombre d'hypothèses étayées et contredites par des preuves, Daniel se doit de présenter ses conclusions. Pourtant, dans une

<sup>171</sup> John Parks, E. L. Doctorow, New York, Continuum, 1991, p. 51.

<sup>172</sup> E. L. Doctorow, *op. cit.*, p. 227.



dernière mise en échec des conventions réalistes, historiographiques et académiques, Daniel refuse de présenter une unique fin à son récit. Après avoir fait la description troublante de l'exécution de ses parents, le narrateur propose trois fins distinctes, soigneusement numérotées. Dans la première « THE HOUSE », Daniel retourne dans le Bronx, sur les lieux de son enfance et conclut, en regardant les nouveaux habitants de la maison, que cette histoire n'est plus la sienne : « I will do nothing. It's their house now. » (p. 299) Dans la seconde, « THE FUNERAL », le narrateur nous apprend la mort de sa sœur, en juxtaposant les funérailles de ses parents à celles de sa sœur. Dans la dernière fin proposée, « THE LIBRARY », il revient à la première scène de l'écriture qui se déroule dans la bibliothèque de l'Université « For my third ending I had hoped to discuss some of the questions posed by this narrative. » (p. 302) Cette dernière discussion avorte, puisque Daniel est évacué de la bibliothèque par un manifestant qui lui annonce : « Close the book, man, what's the matter with you, don't you know you're liberated? » » (p. 302). Le roman se conclut sur un pastiche éclaté des formules d'usage du dépôt d'un document officiel universitaire : « DANIEL'S BOOK : A Life Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Doctoral Degree in Social Biology, Gross Entomology, Women's Anatomy, Children's Cacophony, Arch Demonology, Eschatology, and Thermal Pollution. » (p. 302) La fin ambiguë du récit souligne l'artificialité de la clôture de l'exposé historique sur lui-même, qui s'oppose à l'ouverture constitutive de la recherche.

La conclusion du roman a été abondamment discutée par les critiques. Pour Sam Girgus, Daniel est « ultimately rescued and saved<sup>173</sup> », puisqu'il trouve la vérité non pas dans l'Histoire officielle, mais dans le judaïsme. À l'inverse, pour Barbara Cooper, le roman se conclut en présentant un narrateur « confused and frustrated<sup>174</sup> » qui fait ce constat d'échec : « there can be no truth<sup>175</sup>. Nous croyons plutôt que le roman suggère qu'il existe bel et bien de la vérité du passé, mais que celle-ci est plurielle et ne peut être circonscrite dans la forme conventionnelle et rigide de l'historiographie et de la narration romanesque réaliste. Le récit

---

<sup>173</sup> Sam B. Girgus, *E. L. Doctorow : A Democracy of Perception*, Essen, Schultz, 1988, p. 87.

<sup>174</sup> Barbara Cooper, *The Artist as Historian in the Novels of E. L. Doctorow*, Emporia, Emporia State University Press, 1980, p. 113.

<sup>175</sup> *Ibid.*

du passé doit, pour Doctorow, être écrit dans une attention particulière à la forme, afin de le soustraire de ces structures totalisantes. Comme le passé est « diffuse, apocalyptic, hysterical » (p. 8), sa mise en texte doit l'être tout autant. Nous croyons également que le personnage de Daniel est libéré, comme lui annonce le manifestant dans la bibliothèque, puisqu'il comprend que toute vérité du passé ne réside ni dans l'histoire officielle, ni dans une vaste théorie du complot. Daniel refuse la posture totalisante et stérile du radical, que nous pouvons également associer à celle de l'historien : « Finally he connects everything. At this point he begins to lose his following. It is not that he has incorrectly connected everything, it is that he has connected everything. Nothing is left outside the connections. » (p. 140). Comme le souligne le narrateur, « Life is never this well plotted » (p. 262). Dans le roman, toute narration unitaire et totalisante est, finalement, profondément mortifère. À l'inverse de son père, Daniel refuse d'accorder crédit au grand récit d'une Histoire téléologique, « in the insignificance of personal experience within the pattern of history » (p. 33). S'il ne peut admettre l'entière véracité du récit de l'Histoire officielle et juridique, il refuse de confondre, comme sa sœur Susan, mythe et réalité, et de percevoir le réel comme un récit foncièrement manichéen et désincarné : « In Susan resides the fateful family gift for having definite feelings [...] This is right, that is wrong, this is good, that is bad. », « There it is, the fucking family gift for self-objectification. You hear that? She calls her own mother and father the Isaacsons! » (p. 10 et p. 59). Parce qu'elle est incapable de s'extraire d'un récit manichéen et mythifiant, Susan « died of a failure of analysis » (p. 330).

Ainsi, bien qu'il soit vrai que « Doctorow and his narrator are trying to discover what kind of narrative is possible when one stands not only outside but in opposition to the regime <sup>176</sup> », Doctorow explore plus précisément quelle narration est possible à l'extérieur de toute forme de narrations totalisantes. En repoussant les limites du langage, il nous propose un récit autoréflexif, résolument postmoderne, qui met en échec les formes traditionnelles de l'analyse historique pour présenter avant tout l'Histoire comme une narration plurielle et discordante. En somme, en récusant le cloisonnement générique, *The Book of Daniel* met en évidence un désir de renouveler les formes du roman et de l'Histoire, voire d'abolir la frontière entre les deux.

---

<sup>176</sup> Robert A. Ferguson, *op. cit.*, p. 253.

### CHAPITRE 3

#### L'HISTOIRE PARANOÏAQUE : IMAGES, CONSPIRATION ET ARCHIVES

*How messy do we expect the historical data to be, if subjected to minute scrutiny, in the absence of a conspiracy? Are the anomalies, inconsistencies, and contradictions a tale-tale sign of covert shenanigans, or are they a normal part of the historical record ?*<sup>177</sup>

Marc Selverstone

*Voyez les États-Unis : tout s'y transforme en images. Il n'existe, ne se produit et ne se consomme que des images*<sup>178</sup>.

Roland Barthes

Comme l'explique Don DeLillo, l'assassinat du président John F. Kennedy le 22 novembre 1963 à Dallas est le point focal autour duquel converge l'ensemble de son œuvre : « As I was working on *Libra*, it occurred to me that a lot of tendencies in my first eight novels seemed to me to be collecting around the dark center of the assassination. So it's possible I wouldn't have become the kind of writer I am if it weren't for the assassination<sup>179</sup>. » Si les thèmes du complot et de la paranoïa sont récurrents dans les premiers livres de l'auteur – DeLillo a été surnommé, à juste titre, « the chiefs shaman of the paranoid school of American fiction<sup>180</sup> » – et qu'*Americana*, paru en 1971, se conclut sur une description du lieu de l'attentat<sup>181</sup>, il faudra attendre jusqu'en 1988 pour que DeLillo aborde

---

<sup>177</sup> Marc Selverstone, *A Companion to John F. Kennedy*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2014, p. 612.

<sup>178</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, p. 182.

<sup>179</sup> Anthony DeCurtis, « An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo » in Frank Lentricchia, *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, p. 43.

<sup>180</sup> Robert Towers, « From the Grassy Knoll », *New York Review of Books*, August 18, 1988 in Anthony Curtis, *op. cit.*, p. 5.

<sup>181</sup> « In the morning I headed west along Main Street in downtown Dallas. I turned right at Houston Street, turned left onto Elm and pressed my hand upon the horn. I kept it there as I drove past

frontalement l'événement dans une fiction<sup>182</sup>. Son neuvième roman, *Libra*, se présente comme une autobiographie fictive de Lee Harvey Oswald, l'assassin présumé de John F. Kennedy. Dans ce chapitre, nous analyserons comment, dix-sept ans après la parution de *The Book of Daniel*, *Libra* représente également la crise de l'Histoire par la fictionnalisation d'un événement historique traumatique irrésolu. Alors que le roman de Doctorow s'intéresse à un événement marqué par l'absence de preuves matérielles, *Libra* aborde une Histoire tout aussi problématique, mais marquée par le trop-plein : un nombre étourdissant d'images, de théories et de documents contradictoires. Ainsi, nous analyserons le roman en nous attardant sur les trois aspects qui ont défini cet événement important de l'Histoire américaine. D'abord, après avoir brossé un portrait rapide de la construction mythique de l'événement par les médias, nous analyserons l'importance accordée à l'image dans le roman, dans un brouillage significatif entre fiction et réalité. En effet, comme le souligne Philip E. Simmons, l'histoire de Kennedy et de Lee a d'abord été fictionnalisée et cristallisée par l'image : « the media spectacle surrounding these deaths is itself history; the images themselves are the events, and to speak of these killings separately from our experience of watching them on television is in a way, paradoxically, to deny their essential reality<sup>183</sup> ». Puis, nous nous pencherons sur la manière dont le roman traite un des aspects définitoires de l'assassinat : les multiples théories du complot. Finalement, nous conclurons en étudiant la mise en scène de la crise de l'écriture de l'Histoire, qui se trouve présente dans le roman en lien étroit avec la gestion et la constitution de l'archive.

« *The Troubled Years*<sup>184</sup> » : la fin de Camelot

Selon la version officielle, établie à l'issue de la commission présidée par le président de la Cour suprême Earl Warren, le 22 novembre 1963 à midi trente-deux, Lee Harvey Oswald a

---

the School Book Depository, through Dealey Plaza » Don DeLillo, *Americana*, New York, Penguin Books, 1971.

<sup>182</sup> En 1983, DeLillo a publié un article sur l'événement dans le magazine *Rolling Stone*. Voir « American Blood: A Journey Through the Labyrinth of Dallas and JFK », *Rolling Stone* n° 8, décembre 1983, p. 12-23.

<sup>183</sup> Phillip E. Simmons, *Deep Surfaces: Mass Culture and History in Postmodern American Fiction*, Athens, University of Georgia Press, 1997, p. 94.

<sup>184</sup> Maldwyn Jones, *The Limits of Liberty: American History, 1607-1980*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 543.



tiré trois fois du sixième étage du Texas School Book Depository avec une carabine Carcano, calibre 6,5 millimètres. La première balle a raté sa cible et touché un passant sur le pont de la Plaza Dealey. La seconde balle, surnommée « la balle magique » par certains étant donné son étrange trajectoire<sup>185</sup>, a atteint Kennedy dans le dos, puis est ressortie par sa gorge pour ensuite dévier et heurter le gouverneur Connally au thorax. La troisième et dernière balle a frappé le président à l'arrière de la tête, le tuant instantanément. En sept secondes, « the seven seconds that broke the back of the American century » (p. 99), un nouveau rapport à l'Histoire marqué par la violence et l'incompréhension heurte les Américains de plein fouet. L'événement semble pourtant rapidement se dénouer : quelques heures après le meurtre, Oswald est arrêté après avoir abattu un policier et est rapidement considéré comme l'unique suspect du meurtre. Cependant, plutôt que d'avouer son crime, il affirme être victime d'un coup monté. Dans une dernière tournure des plus étranges, Oswald ne pourra jamais défendre cette affirmation devant la justice, puisque deux jours plus tard, il est abattu par le propriétaire de boîtes de nuit Jack Ruby devant des milliers de spectateurs et spectatrices qui assistaient au transfert du suspect en direct à la télévision. Jack Ruby soutiendra jusqu'à sa mort, quatre ans plus tard en prison, qu'il a exécuté Oswald non pas afin de dénoncer les vrais coupables, mais pour épargner les souffrances d'un long et pénible procès à la veuve du défunt président, Jackie Kennedy.

Comme le souligne l'historien John McAdams, dans une lecture à rebours des événements, la mort du charismatique président est perçue comme le premier mouvement d'une réaction en chaîne qui signe la fin des jours heureux et paisibles des années cinquante et marque la perte irréversible de l'innocence de la nation<sup>186</sup>. Comme l'annonce dramatiquement Jackie Kennedy après la mort de son mari, l'une époque mythique est révolue à tout jamais : « there'll be great Presidents again, but there'll never be another Camelot again. It will never be that way again<sup>187</sup>. » Si l'historien Madwyll Jones met un

---

<sup>185</sup> Voir David Aaronovitch, *Voodoo Histories: The Role of the Conspiracy Theory in Shaping Modern History*, New York, Penguin Books, 2010, p. 157 – 165.

<sup>186</sup> Marc Selverstone, *op. cit.*, p. 602-603.

<sup>187</sup> John Hellman, John Hellmann, *The Kennedy Obsession: The American Myth of JFK*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 158.

bémol à cette comparaison hyperbolique, il souligne tout de même le caractère unique de l'époque Kennedy : « with a rare blend of youth, grace and wit [...] he made the White House the center of cultivated life as it had not been since Jefferson's day<sup>188</sup> ». Rétrospectivement, l'année 1963 est effectivement une année charnière de l'Histoire américaine. Comme le note John McAdams, après une série de victoires relatives pendant la Guerre froide – le blocus de Berlin, la crise des missiles de Cuba, la guerre de Corée – en 1964, les États-Unis sont marqués par une période « more fractious and turbulent<sup>189</sup> ». La Guerre du Vietnam s'envenime et divise la population et la classe politique américaine. De plus, les meurtres politiques se succèdent : d'abord, les représentants de la « black revolt » Malcom X et Martin Luther King, puis le frère cadet de JFK, Robert Francis Kennedy, pendant la course à la Maison-Blanche en 1968. Ces meurtres ne seront jamais définitivement résolus et sont encore aujourd'hui sujets à caution. Comme le résume Eva Horn :

The sixties was the decade of great unsolved American assassinations featuring dead perpetrators (Oswald), assassins who either never confessed or retracted their confessions (Sirhan Sirhan and James Earl Ray), too many wounds and bullet holes for too few shoots (Robert Kennedy), lost evidence, pressured witnesses, insufficient motives<sup>190</sup>.

Les années soixante-dix sont quant à elles marquées par les scandales politiques du Watergate et d'Iran-Contra qui érodent encore davantage la confiance de la population américaine envers son propre gouvernement<sup>191</sup>. Puisque la mort de Kennedy semble le point de départ d'une époque de désillusions et de tourments, une question lancinante émerge : que se serait-il passé si Kennedy avait vécu<sup>192</sup>? C'est pourquoi, toujours selon Andrews, l'historiographie de l'assassinat est « massive, highly controversial, and highly contentious. »

---

<sup>188</sup> Maldwyn Jones, *op. cit.*, p. 549.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 562.

<sup>190</sup> Eva Horn, *The Secret War: Treason, Espionage, and Modern Fiction*, 2013, Northwestern, Northwestern University Press, p. 304.

<sup>191</sup> À ce sujet voir, Maldwyn Jones, *op. cit.*, p. 570-581.

<sup>192</sup> Ce sujet a été également été traité par les historiens. Dans son article « Camelot Continued: What if John F. Kennedy had lived? », Diane Kunz insiste pourtant « John F. Kennedy was a mediocre president. Had he obtained a second term, federal civil rights policy during the 1960s would have been substantially less productive and US actions in Vietnam no different from what actually occurred. His tragic assassination was not a tragedy for the course of American history » (p. 369).

Il poursuit : « We are not dealing here with a mere historical event. We are dealing with an iconic part of American culture<sup>193</sup>. »

Il s'agit d'un euphémisme d'affirmer que, autant dans l'explication des motifs que dans le déroulement de l'événement même, les points de vue divergent. De même que l'affaire Rosenberg a été réduite à une dichotomie coupable/innocent, le meurtre de John F. Kennedy est également pris dans une structure oppositionnelle insoluble : la version de l'Histoire officielle et ses multiples contre-récits. Malgré la pléthore de livres consacrés à l'événement<sup>194</sup>, comme DeLillo le résume :

We are not agreed on the number of gunmen, the number of shots, the origin of the shots, the time span between shots, the paths the bullets took, the number of wounds on the president's body, the size and shape of the wounds, the amount of damage to the brain, the presence of metallic fragments in the chest, the number of caskets, the number of ambulances, the number of occipital bones<sup>195</sup>.

Pourtant, l'Histoire officielle n'en démord pas. En 1964, dans sa conclusion de 888 pages qui s'appuie sur vingt-six volumes de preuves, la commission Warren statue : un seul coupable, un seul tireur, un seul motif, un seul individu profondément dérangé, Lee Harvey Oswald. Jack Ruby ne connaissait pas Oswald et aucun lien ne peut être fait avec les agences de renseignements soviétiques ou américaines ni la mafia. En opposition à ce récit, tout ce qui n'est pas l'histoire officielle, c'est-à-dire l'ensemble des théories du complot qui expliquent l'événement. Cette dualité est toutefois plus complexe, puisqu'à l'extérieur de l'Histoire officielle, aucun consensus n'émerge. Pour Peter Knight, « it is significant that there has been no steady convergence of opinion about the case, not only between the lone gunman and conspiracy theory camps, but *within* the latter position<sup>196</sup> ». Les « véritables » coupables proposés par ces contre-récits sont aussi nombreux qu'extravagants : les coupables

---

<sup>193</sup> Marc Selverstone, *op. cit.*, p. 602.

<sup>194</sup> Dans son essai, *Dangerous Knowledge* (Philadelphie, Temple University Press, 2012) Art Simon soutient que 2300 essais et articles ont été publiés sur le sujet entre 1963 and 1979. Il ne serait donc pas étonnant que ce chiffre ait aujourd'hui doublé, voire triplé.

<sup>195</sup> John N. Duvall, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 95.

<sup>196</sup> David Aaronovitch, *op. cit.*, p. 447.



« classiques » – la Mafia, la CIA, le KGB, le vice-président Lyndon Johnson, Fidel Castro – et les autres – le chauffeur de la limousine, un complot extraterrestre, Jackie Kennedy, les francs-maçons, etc. Ces multiples théories n'innocentent pas pour autant Oswald. Ainsi, selon les théories de la conspiration, il est possible qu'il soit du nombre des tireurs, voire l'unique tireur, mais il ne peut être que le pantin d'un complot ourdi par des forces puissantes et complexes. Comment concevoir qu'un seul homme, issu du milieu modeste ait pu faire l'impensable : assassiner le dirigeant d'une des plus grandes puissances mondiales et changer le cours même de l'Histoire? De ce fait, pour la majorité des Américains.e.s, les conclusions de la Commission Warren sont invraisemblables. Une semaine après la mort du président, un grand sondage à travers le pays démontre que 29 % des Américains ne croient pas qu'Oswald a agi seul<sup>197</sup>. En 2013, cinquante ans après le meurtre, un sondage similaire affirme que ce chiffre est maintenant monté à 39 %. Après cinquante ans, il n'y a toujours aucun consensus parmi les contres-récits. Le même sondage montre cependant que les deux coupables les plus susceptibles d'avoir aidé Oswald sont, selon les Américains.e.s, et à égalité : la mafia et le gouvernement des États-Unis.

*Libra : un refuge au chaos du postmodernisme?*

Si, d'après l'historienne Alice Jardiner, le procès et l'exécution des Rosenberg a été le premier événement postmoderne de l'Histoire américaine, comme nous l'avons déjà mentionné, plusieurs théoriciens.ne.s soutiennent plutôt que c'est l'assassinat de John F. Kennedy à Dallas, en 1963, qui marque l'avènement d'un scepticisme généralisé proprement postmoderne dans le pays de l'Oncle Sam. L'écrivain Don DeLillo l'explique ainsi : « What's been missing over these past twenty-five years is a sense of a manageable reality. Much of that feeling can be traced to that one moment in Dallas. We seem much more aware of elements like randomness and ambiguity and chaos since then<sup>198</sup>. » Pour Timothy Melley, l'irrésolution de l'événement souligne la crise que vit la discipline historique au moment postmoderne. Selon lui, la mort de Kennedy est « a crisis epitomizing the condition of

---

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> Anthony DeCurtis, *op. cit.*, p. 48.



knowledge and history in postmodernity because it turns on an unbridgeable gap between historical events and historical narrative<sup>199</sup>. » Bien que tous deux soient caractérisés par une ambiguïté constitutive, l'affaire Rosenberg se déroule derrière des portes closes, alors que l'assassinat du trente-cinquième président des États-Unis survient en plein jour, devant plus d'une centaine de personnes, en plus d'être immortalisé par la lentille de la caméra super-huit d'un vidéaste amateur, Abraham Zapruder. Ce film, déconstruit et reconstruit à des centaines de reprises, image par image, ne sera pourtant pas l'ultime pièce à conviction qui permettrait de lire l'événement de façon transparente et définitive. Au contraire, fréquemment décrit comme ayant été truqué et altéré par le gouvernement, l'analyse des images du film participera de la prolifération de récits et de contre récits divergents<sup>200</sup>. Si l'Histoire ne peut être relatée de façon transparente par le langage, la mort de JFK nous apprend que l'image échoue également à établir une version unique des faits. Alors que, comme nous l'avons vu, *The Book of Daniel* opère une réécriture postmoderne de l'Histoire face à l'absence de traces – aussi bien visuelles que textuelles – *Libra* fictionnalise un événement cristallisé par un *trop-plein* : une prolifération d'images, de témoignages et de discours discordants.

Alors que *The Book of Daniel* affiche une structure éclatée en micro-sections et multiplie les techniques de ruptures et disjonctions dans la narration, *Libra* présente une écriture sobre dans une structure éminemment logique. Contrairement au récit de Doctorow, le roman présente un récit somme toute linéaire, sans expérimentation formelle extravagante, avec une fin et un début marqués : l'enfance d'Oswald et, sept ans plus tard, le recueillement de Marguerite Oswald sur la tombe de son fils. Afin de présenter une théorie des événements *qui auraient pu mener à la mort de Kennedy*, le roman se déploie dans une double structure narrative. Parmi les vingt-quatre chapitres, la moitié est consacrée à la vie de Lee Harvey Oswald, entre 1956 et 1963. Cette première narration évolue spatialement et nomme les chapitres qui la constituent d'après les différents endroits où Oswald a séjourné – « In the

---

<sup>199</sup> Timothy Melley, *The Covert Sphere: Secrecy, Fiction, and the National Security State*, Londres, Cornell University Press, 2012, p. 196.

<sup>200</sup> C'est le visionnement même du film d'Abraham Zapruder qui a d'abord poussé DeLillo à questionner les conclusions du rapport Warren : « The strongest feeling I took away from that moment is the feeling that the shot came from the front and not from the rear. Of course, if that's true, there had to be more than one assassin. » Anthony DeCurtis, *op. cit.*, p. 291.

Bronx », « In Dallas », « In Moscow », « In New-Orleans », etc. La seconde narration est marquée par une temporalité accélérée où est précisée, en en-tête des segments, la date exacte du déroulement des faits décrits : « 17 avril 1963 », « 26 avril 1963 », etc. Alors que la première narration relate sept ans de la vie d'Oswald, la seconde, dans un nombre de pages similaire, se concentre sur les sept mois qui précèdent l'assassinat de Kennedy. Les deux narrations du roman correspondent ainsi aux deux grands récits de l'assassinat : celui de l'Histoire officielle – le tireur unique, dont les motivations se trouvent dans une vie aussi complexe que trouble – et la narration du complot, ou plutôt de *tous* les complots. Bien qu'évoluant à un rythme radicalement différent, les deux récits se répondent dans un jeu de miroir et convergent inexorablement vers leur point de chute : un lieu, la ville de Dallas, une date, le 22 novembre 1963.

Afin d'écrire ce roman, DeLillo a lu dans son entièreté les vingt-six volumes des preuves sur lesquelles se fondent les conclusions de la commission Warren, en plus de visiter de nombreux lieux où Oswald a vécu. L'auteur explique : « I found the research invigorating. I depended on it. I needed it<sup>201</sup> ». Pourtant, malgré cette documentation massive, à la différence d'un essai historique, De Lillo ne cite aucune source dans le corps du texte et ne se réclame d'aucune vérité historique. Dans la postface, il précise au lecteur : « this a work of imagination [...] this book makes no claims to literal truth. » (p. 458) Toutefois, dans cette même postface, il soutient que, malgré son statut fictionnel, et même *grâce* à ce statut, le roman constitue un « refuge » qui permet de penser l'assassinat autrement qu'empêtré dans les spéculations de toutes sortes :

In a case in which rumors, facts, suspicions, official subterfuge, conflicting sets of evidence and a dozen labyrinthine theories all mingle, sometimes indistinguishably, it may seem to some that a work of fiction is one more gloom in a chronicle of unknowing. But because this book makes no claim to literal truth, because it is only itself, apart and complete, readers may find refuge here—a way of thinking about the assassination without being constrained by half-facts or overwhelmed by possibilities. (p. 458)

Si le lecteur ou la lectrice ne peut évidemment considérer tous les détails du roman comme véridiques – plusieurs personnages du récit sont purement fictionnels – il demeure que le

---

<sup>201</sup> Anthony DeCurtis, *op. cit.*, p. 51.

récit proposé par le romancier est, comme le note Timothy Parrish, « more compelling and even believable than that of any given historian who claims to possess championing objectivity and thus the key to the end of the story<sup>202</sup> ». Bien que, comme nous le verrons, *Libra* est un roman métafictionnel qui réfléchit à la crise de l'Histoire et aux modalités de construction du passé, il s'agit également d'une œuvre « still committed to telling a long and involving story, full of believable characters, which can be enjoyed by the reader in the manner of nineteenth-century realism<sup>203</sup> ». Alors que l'historiographie de l'événement nous oblige à choisir entre l'Histoire officielle et une des vastes et insaisissables conspirations, DeLillo permet aux deux théories, qui devraient mutuellement s'exclure, de coexister dans un récit cohérent, certes lacunaire, mais infiniment plausible et convaincant. Autant *The Book of Daniel* désire volontairement laisser l'événement historique en suspens dans une cacophonie confuse de voix divergentes, autant DeLillo, sans s'inscrire dans un manichéisme simpliste, accorde à la fiction le pouvoir de présenter un récit qui, ultimement, « rescues history from its confusion<sup>204</sup> ». Ainsi, comme nous le verrons, dix ans après la parution de *The Book of Daniel*, *Libra* est une métafiction historiographique qui présente à la fois une représentation des théories postmodernes de la crise de l'Histoire tout en soulignant les limites de celle-ci. S'inscrivant dans la définition de la métafiction historiographique proposée par Linda Hutcheon, *Libra* prend acte de « the human urge to make order, while pointing out that the orders we create are just that: human constructs, not natural or given entities<sup>205</sup> ». Toutefois, le roman nous rappelle également que représenter le passé comme un ensemble de récits tous équivalents les uns aux autres n'est pas moins aliénant que de soutenir une seule version totalisante et sans nuance de l'événement. Si Doctorow laisse planer la question soulevée par Keith Jenkins dans son essai *Why History*, « Why not now forget history and live in imaginaries without it<sup>206</sup>? », *Libra* nous rappelle le rôle primordial du récit et de la fiction

---

<sup>202</sup> Timothy Parrish, *From the Civil War to the Apocalypse: Postmodern History and American Fiction*, Massachusetts, University of Massachusetts Press, 2008, p. 25.

<sup>203</sup> Bran Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 99.

<sup>204</sup> Anthony DeCurtis, *op. cit.*, p. 53.

<sup>205</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge, p. 41-42.

<sup>206</sup> Keith Jenkins, *Why History*, Londres, Routledge, 1999, p. 132.



dans la reconstruction du passé au moment où celui-ci est englouti dans une marée d'informations informes et d'images véhiculées par les médias de masse. *Libra*, à la différence du film *JFK* d'Oliver Stone, ne prétend toutefois pas faire héroïquement la lumière sur l'assassinat, mais soutient que dans l'événement historique irrésolu « self-reflexive fictions remain the only medium capable of telling the "truth"<sup>207</sup> ».

### *Images, mythe et médias*

Comme l'explique Jacques Laporte, John F. Kennedy est le premier politicien à avoir utilisé de façon consciente son image médiatique afin d'accroître son pouvoir politique<sup>208</sup>. Pour les analystes, sa première victoire est fortement tributaire de son apparence avantageuse. Le débat télévisé du 26 septembre 1960 opposant un Richard Nixon malade, amaigri et blafard, contraste cruellement avec l'image télégénique du président jeune, bronzé et souriant, qui transmet un discours porté par l'espoir et le changement. Pour la première fois dans l'Histoire des États-Unis, un président ouvre les portes de la Maison-Blanche aux caméras, multipliant les reportages sur sa vie personnelle – anniversaires, fêtes familiales – et les séances photo dans l'exercice de ses fonctions. En multipliant ses apparitions télévisées, il projette l'image d'un président accessible et transparent. Cependant, il ne faut pas s'y tromper; ces moments filmés ou photographiés ne sont jamais croqués sur le vif, mais bien répétés et mis en scène. Pour Laporte, conscient de l'immense pouvoir que lui confère la caméra, « Kennedy contrôle tout<sup>209</sup> ». Ainsi, avec l'aide des deux photographes qui le suivent à travers la Maison-Blanche, Kennedy reproduit les codes du cinéma hollywoodien, milieu duquel il sera toujours très proche, et les utilise afin de projeter sur sa vie une fiction idyllique. Comme le souligne Helmaan, alors que les précédents présidents se sont présentés aux électeurs en dessinant l'image du bon père de famille, Kennedy choisit d'incarner « a romantic hero who would bring back to the surface of American life the yearnings and drives

---

<sup>207</sup> Eva Horn, *op. cit.*, p. 305.

<sup>208</sup> Voir Jacques Laporte, « Les États-Unis, patrie de la peopolisation politique ? », *Le Temps des médias*, 2008, n° 10, p. 197.

<sup>209</sup> *Ibid.*



that had been forced underground during the domestic Eisenhower years<sup>210</sup> ». Il n'est donc pas étonnant que, dans cette même logique, Jackie Kennedy ait affirmé après la mort de son mari, « Jack's life had more to do with myth, magic, legend, saga, and story than with political theory or political science<sup>211</sup>. » Ces mots – héros, légende, mythe – nous rappellent toutefois l'aspect profondément fictionnel de cette construction identitaire. De la même façon que les textes sont recadrés et sélectionnés par l'historien.ne, les images sont coupées, montées et intégrées dans un récit simplifié qui ne peut refléter la complexité du réel. Ainsi, la vie du président, comme sa mort, est cristallisée par la fiction imposée de l'image. Pour DeLillo, la suite est malheureusement logique : « Our most photogenic president is murdered on film. But there is something inevitable about the Zapruder film. It had to happen this way. The moment belongs to the twentieth century, which means it had to be captured on film<sup>212</sup>. »

Dans *Libra*, afin de réfléchir au pouvoir des médias dans un monde postmoderne qui se définit principalement, pour le critique Frank Lentricchia, par « a charismatic environment of the image<sup>213</sup> », DeLillo dépeint des personnages qui ne peuvent distinguer la réalité de sa représentation picturale et médiatique. Le personnage de Beryl Parmenter en est un exemple probant. Afin de correspondre avec ses amies, elle n'envoie pas de lettres personnelles, mais plutôt une sélection de coupures de journaux : « Because these are the things that tell us how we live » (p. 260). Dans ce monde de la prééminence de l'image, ce personnage incarne parfaitement cette affirmation de Neil Postman : « Americans no longer talk to each other, they entertain each other. They do not exchange ideas; they exchange images<sup>214</sup>. » Par ailleurs, afin de s'extraire du mythe Kennedy pour mieux souligner sa construction visuelle, c'est bien Oswald, et non Kennedy, qui est le héros tragique du récit. Pour reprendre l'image du titre, qui évoque à la fois un signe du zodiaque et un instrument de mesure, nous retrouvons, d'un côté de la balance, Kennedy, célèbre aux yeux du monde et de l'Histoire,

<sup>210</sup> John Hellmaan, *op. cit.*, p. 125.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>212</sup> Thomas DePietro, *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, p. 104.

<sup>213</sup> Frank Lentricchia, *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 198.

<sup>214</sup> Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* New York, Penguin Books, 2005, p. 92-93.

issu d'une famille aisée et puissante, contrôlant à son avantage les codes de la fiction et des médias. De l'autre, Oswald est un « zero in the system » (p. 356), issu d'un milieu défavorisé, obsédé par les images médiatiques et filmiques inatteignables qui lui martèlent sa propre médiocrité. Pour Oswald, l'équilibre entre ces deux forces inégales ne peut se faire que par une réappropriation de l'image par la violence et le meurtre. Pour lui, le seul moyen de s'inscrire dans l'Histoire est de détruire cette image omniprésente et obsédante du héros Kennedy.

Non seulement *Libra* ne se focalise pas sur le récit tragique du président assassiné, mais ce dernier est pratiquement absent du roman. Cependant, comme le note John Hellman, son image, elle, est omniprésente : « not Kennedy but Kennedy's image is a character in the novel<sup>215</sup> ». Une image vide et silencieuse, qui se manifeste dans le texte par des allusions fréquentes, et qui contamine la vie des personnages, les menace et les provoque. Le personnage de Banister, un des conspirateurs, dépeint comme profondément raciste et réactionnaire, affirme que cette image aux propriétés presque surnaturelles est éminemment néfaste, une puissance qui les domine tous et pervertit les valeurs de l'Amérique :

« It's not just Kennedy himself, » Banister was saying on the other side of the door. « It's what people see in him. It's the glowing picture we keep getting. He actually glows in most of his photographs. We're supposed to believe he's the hero of the age. [...] Do you know what charisma means to me? It means he holds the secrets. The dangerous secrets used to be held outside the government. (p. 66)

La narration, qui évolue dans un style indirect libre nous donnant tour à tour accès aux pensées des différents personnages du récit, ne nous révèle celles du président Kennedy qu'une seule fois. Dans le court passage où le roman nous ouvre la porte de sa conscience, ce dernier se perçoit à travers la fiction du héros sacrifié, conscient de son image et des attentes de la foule envers celle-ci :

Here he was among them in a time of deep division, the country pulled two ways, each army raging and Jack having hold of both. Were there forebodings? For weeks he'd carried a scrap of paper with scribbled lines of some bloody Shakespearian ruin. *They whirl asunder and dismember me*. Still, it was important for the car to

---

<sup>215</sup> John Hellmann, *op. cit.*, p. 161.

move very slowly, give the crowds a chance to see him. Maximum exposure as the admen say, and who wants a president with a pigeon's heart? (p. 392)

Même dans son monologue intérieur, Kennedy souligne qu'il est un assemblage fictionnel, un homme « made up of stories »<sup>216</sup>.

Bien qu'Oswald occupe la majorité du roman, son image, à l'opposée de celle de Kennedy, demeure inaccessible et floue. Dès l'enfance, Oswald se réfugie dans les codes de la fiction, pour échapper à une vie marquée par le manque, aussi bien matériel qu'affectif, et l'ennui. À l'instar de Kennedy, Oswald est dépeint comme un être en mal de narration, qui cherche à tout prix un grand récit pour unifier et justifier son existence. Comme le note avec justesse William Cain, dans *Libra* : « Oswald does not perceive the movies as fiction or fantasy, but as another, maybe primary dimension of reality »<sup>217</sup>. De ce fait, il interprète constamment le déroulement de son existence à travers les schémas génériques des films hollywoodiens. Lorsqu'il rencontre l'acteur John Wayne, il remarque combien aucune différence ne transparaît entre l'écran et la réalité et sa vie devient une comédie : « he watches John Wayne talk and laugh. It's remarkable and startling to see the screen laugh repeated in life. It makes him feel good. Ozzie smiles, he lights up [...]. » (p. 92). Même dans les moments les plus dramatiques de son existence, lorsqu'il est arrêté à Lubyanka, en Russie, par exemple, il s' imagine sur le grand écran : « they might shoot him in the courtyard, like a movie, to muffled drums » (p. 190). Pour lui, la réussite, voire l'inscription même dans le monde et dans l'Histoire, ne peut que passer par la reproduction de son image sur l'écran. Plus le récit avance, plus Oswald sombre dans un monde imaginaire de plus en plus violent, un imaginaire de film noir qui contraste fortement avec l'impuissance et la médiocrité qu'il ressent dans sa vie « réelle » : « He lay near sleep, falling into reverie, the powerful world of Oswald-hero, guns flashing in the dark. The reverie of control, perfection of rage, perfection of desire, the fantasy of night, rain-slick streets, the heightened shadows of men in dark coats,

---

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> William Cain, « Making Meaningful Words: Self and History in *Libra* », in *Michigan Quarterly Review* 29, 1990, p. 275.

like men on movie posters. » (p. 146) Ainsi, comme l'explique Peter Knight, la vie idéale d'Oswald est « a mish-mash of Hollywood B-movie and pulp fiction fantasies<sup>218</sup>. »

Ainsi, les productions cinématographiques influencent grandement les actions du personnage. C'est en regardant un programme double à la télévision, quelques semaines avant la mort du président, le jour de son 24<sup>e</sup> anniversaire qu'Oswald sombre dans un monde où il ne peut plus distinguer la fiction de la réalité. Le premier film, *Suddenly*, présente une tentative d'assassinat contre le président Eisenhower. Oswald est à la fois dépité et soulagé par le « happy ending » inévitable de la fiction : « It was, in the end, a movie. They had to fix it so he failed and died. » (p. 369). Le second film, *We Were Strangers*, narre l'assassinat du dictateur cubain Macado par un groupe de révolutionnaires. Pendant le visionnement, comme dans une transe, il s'identifie à la fiction présentée à l'écran, comme si les images « were running this thing just for him » (p. 369). L'identification entre Oswald et le protagoniste du film est totale. Il se perçoit « in the middle of his own movie » (p. 370) et pense que la télévision lui indique la marche à suivre : « they were running a message through the night into his skin » (p. 370). Il voit sa vie esthétisée par l'écran qui illumine sa maison et lui indique la voie à suivre : « The streets were dark. The house was dark except for the flickering screen. An old scratchy film that carried his dreams. Perfection of rage, perfection of control, the fantasy of night. » (p. 368) À partir de ce moment, Oswald ne se définit plus que par son image, une image qui ne demande qu'à être utilisée et manipulée.

*Fiction et complot : « There is a world inside the world<sup>219</sup> »*

Comme nous l'avons mentionné, si la moitié du roman est consacrée à la vie d'Oswald et englobe une réflexion sur l'image et la fiction, la seconde narration se penche sur le deuxième aspect incontournable, avec l'image, qui définit l'événement même : « To discuss the Kennedy assassination is necessarily to enter the conspiracy theory debate, a

---

<sup>218</sup> Peter Knight, *The Kennedy Assassination*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007, p. 118.

<sup>219</sup> Don DeLillo, *Libra*, New York, Penguin Books, 1989, p. 46, p. 153, p. 277.



debate that with time has only grown more complicated<sup>220</sup>. » Comme l'explique DeLillo, ces différentes théories tentent d'accomplir ce que l'Histoire officielle n'a pu faire : imposer une narration totalisante sans discordances sur l'événement. En entrevue, DeLillo souligne que la conspiration instaure la cohérence : « Believing in conspiracy is almost comforting because, in a sense, a conspiracy is a story we tell each other to ward off the dread of chaotic and random acts<sup>221</sup>. » Afin de représenter cet aspect problématique de l'événement, dans cette seconde narration, DeLillo dépeint un univers où les conspirations prolifèrent, se superposent, se confondent et s'entrechoquent dans une complexe symphonie de hasards et de coïncidences. Loin de présenter une conspiration cohérente et totalisante, *Libra* nous rappelle comment l'événement historique résiste à toute narration totalisante.

Le complot original, ourdi par trois d'anciens membres de la CIA et d'organisations paramilitaires dissoutes dans les premières pages du récit, est dirigé contre Fidel Castro et non contre JFK. Le principal instigateur, Win Everett, un agent de la CIA rétrogradé après le fiasco du débarquement de la Baie des cochons, invasion militaire d'exilés cubains soutenue par les États-Unis en 1961, cherche désespérément une solution pour raviver la hargne du gouvernement envers le régime communiste cubain. En organisant un attentat raté contre JFK, les conspirateurs désirent provoquer « an electrifying event » (p. 26), qui donnerait l'aval à « a second invasion [...] without restrictions and conditions » (p. 27). Ainsi, Everett et ses collègues pourraient poursuivre leurs activités lucratives à l'étranger sans être dérangés. Deux récits sont ainsi mis en place; un vrai, une tentative d'assassinat; un faux, une série de traces qui pointent en direction des renseignements cubains :

We want to set up an attempt on the life of the President. We plan every step, design every incident leading up to the event. [...] The evidence is ambiguous. But it points to the Cuban Intelligence Directorate. Inherent in the plan is a second set of clues, even more unclear, more intriguing. [...] I am designing a plan that includes elements of both the American provocation and the Cuban reply. (p. 27)

---

<sup>220</sup> Adrian Wisnicki, *Conspiracy, Revolution, and Terrorism from Victorian Fiction to the Modern Novel*, Londres, Routledge, 2013, p. 34.

<sup>221</sup> Thomas DePietro, *op. cit.*, p.51.

Bien que le complot soit infiniment complexe et implique les actions simultanées de nombreuses personnes, Everett croit pouvoir conserver un contrôle absolu sur sa fiction. Cependant, DeLillo nous rappelle que non seulement « plot carry their own logic » (p. 330), mais également que, puisque « nothing can be finally known that involves human motive and need. There is always another level, another secret, a way in which the heart breeds a deception so mysterious and complex it can only be taken a deeper kind of truth » (p. 260). La narration du complot bifurque à de nombreuses reprises, jusqu'à dévier totalement de son objectif premier. De ce fait, l'exécuteur du plan, T. J. Mackey, considère la fiction d'Everett « too twisty and deep » (p. 219) et décide de ne pas mentionner aux assassins qu'ils doivent rater Kennedy. « L'electrifying event » fictif devient, par une succession de hasards et de décisions impulsives, un meurtre bien réel.

Afin de réaliser leur complexe projet, les conspirateurs doivent inventer le faux meurtrier idéal. Ainsi, Everett construit le personnage principal de sa fiction comme un individu trouble, facilement manipulable et qui entretient des liens avec les services de renseignements de régimes communistes :

He would put someone together, build an identity, a skein of persuasion and habit, ever so subtle. He wanted a man with believable quirks. He would create a shadowed room, the gunman's room, which investigators would eventually find, exposing each fact to relentless scrutiny, following each friend, relative, casual acquaintance into his own roomful of shadows. We lead more interesting lives than we think. (p. 77)

Comme le souligne avec justesse Helga Schier, le complot est élaboré comme une production filmique : « Win Everett, the wire-puller of the operation, is both the scriptwriter and the director; Mackey the casting director looking for a suitable actor for the part of the culprit, Banister and Ferrie his assistants conducting the auditions<sup>222</sup>. » Si Everett a construit l'identité du « lone gunman » comme instrument de Fidel Castro, il doit trouver l'acteur idéal pour incarner le rôle : « They wanted a name, a face, a bodily frame they might use to extend their fiction into the world. » (p. 50)

---

<sup>222</sup> Helga Schier, *Going Beyond: The Crisis of Identity and Identity Models in Contemporary in American, English and German fiction*, 1993, Tübingen, Niemeyer, p. 170.

Comme bien des personnages du roman, Everett ne perçoit pas de frontière étanche entre la fiction et la réalité. Croyant avoir un pouvoir absolu, presque divin, sur son récit, Everett est troublé par la découverte de l'existence de son personnage fictionnel, qui échappe à son pouvoir : « Lee H. Oswald was real all right [...] a fiction living prematurely in the world » (p. 179). En effet, Oswald ne se conforme pas en tous points au récit prévu par Everett, puisqu'il est déjà mis en scène par une multitude de fictions médiatiques. Comme Christopher Mott le souligne, au même titre que Kennedy, Oswald est un homme défini par la fiction et l'image : « there is no difference between a scripted Oswald and the 'real thing' »<sup>223</sup>. Poussant cette logique à l'extrême, avant de faire feu sur le convoi présidentiel, ce n'est pas à la violence de son geste qu'Oswald songe, mais bien à l'apparence de la première dame : « Lee was glad she looked so good. For her own sake. For the cameras. For the pictures that would enter the permanent record. » (p. 395)

Jusqu'aux dernières pages, comme dans toute fiction efficace, le dénouement semble incertain. Dans un dernier rebondissement de la conspiration devenue proprement chaotique, le 22 novembre 1963, bien qu'Oswald tire la première balle sur le président, il ne fait que le blesser. C'est plutôt Ramon Benitez, un second tireur engagé par Mackey, persuadé qu'Oswald, piètre tireur, échouerait, qui tire la balle fatidique. Devant la mort qu'il n'a pas causée, Oswald constate son double échec : non seulement il a échoué à tuer Kennedy, mais il a été manipulé. Cependant, Oswald se résout rapidement à faire fi de la réalité et à incarner le rôle du meurtrier, puisqu'il s'assure ainsi la célébrité et la reconnaissance. Après son arrestation, il s' imagine dans sa cellule : « People will come to see him, the lawyers first, then psychologists, historians, biographers. His life had a single clear subject now, called Lee Harvey Oswald. » (p. 434) Ce n'est pourtant pas par les écrits d'historiens que Oswald entrera à tout jamais dans l'histoire, mais bien, encore une fois, par l'image de la caméra. Alors que le film de Zapruder ne sera rendu public dans son intégralité que plusieurs années après la mort de Kennedy, Oswald est assassiné en direct, devant des milliers de téléspectateurs et téléspectatrices. Finalement, le garçon anonyme qui voulait devenir « a man on movie posters » (p. 46) parvient à atteindre le rêve américain par une double mort

---

<sup>223</sup> Christopher Mott, « *Libra and the Subject of History* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, n° 35, 3, 1994, p. 139.

immortalisée par la télévision : d'abord celle de JFK, puis la sienne. Si Oswald a perçu sa vie à travers les codes de la fiction, au moment de sa mort, il s' imagine à la place des téléspectateurs et visualise son décès à l'écran : « He could see himself shot as the camera caught it. Through the pain he watched TV. » (p. 439). Même pendant sa mort, Oswald vit une fiction aliénante sur laquelle il n'a aucun pouvoir.

Personne ne peut maintenant penser au président Kennedy sans penser également à son meurtrier, Lee Harvey Oswald. Comme l'explique Douglas Keeseey : « Lee has displaced media attention from the president to himself, taking Kennedy's place in the limelight and thus, in Lee's mind, attaining the wholeness and perfection he has so admired and envied in Kennedy's image on TV<sup>224</sup> ». En définitive, à la question posée par la mère Marguerite Oswald à la fin du récit, « Who arranged the life of Lee Harvey Oswald? » (p. 454), la réponse de DeLillo nous semble limpide. Oswald est ni plus ni moins une créature de la postmodernité, obsédée et influencée, comme sa victime, par l'image oppressante des médias et du cinéma.

### *Crise de l'Histoire, archives et fiction*

Tel que nous l'avons mentionné précédemment, si à travers les deux narrations principales qui constituent le récit, DeLillo propose une réflexion sur la construction de l'événement par l'image et les théories du complot, une troisième voix narrative, résolument métafictionnelle, induit une réflexion supplémentaire sur la crise de l'écriture de l'Histoire. Cette narration est constituée de six brefs passages dispersés à intervalle régulier dans le texte. Au total, ces passages constituent moins d'une vingtaine de pages sur les quelque quatre cents cinquante du roman, et se concentrent sur un unique personnage, Nicolas Branch, qui est à la fois détective, archiviste et historien. Depuis quinze ans, « hired on contract to write the secret history of the assassination of President Kennedy » (p. 13), Branch s'affaire à écrire un récit destiné uniquement à une poignée de hauts cadres de la CIA, reclus dans une pièce où se trouve la gargantuesque Archive Kennedy, c'est-à-dire la totalité

---

<sup>224</sup> Douglas Keeseey, *Don DeLillo*, 1993, New York, Twayne, p. 168.



des données qui touchent de près les événements du 22 novembre 1963. Le texte ne nous donne que très peu d'informations sur ce personnage. Il est dépeint comme un homme d'un certain âge, sans vie sociale ni familiale, qui ne vit que pour compléter son impossible récit. Il passe la majorité de son temps à son lieu de travail, lieu qui semble sur le point d'imploser sous le poids des données qui s'y entassent : « Paper is beginning to slide out of the room and across the doorway to the house proper » (p. 376), « Paper everywhere » (p. 183) « The books fill tall shelves along three walls and cover the desk, a table and much of the floor. » (p. 14) Branch souligne lui-même l'état chaotique de son cabinet de travail, où, sans aucun système de classement, les sources sont dispersées dans l'espace, pêle-mêle : « There is no formal system to help him track the material in the room. » (p. 13). Les documents, entreposés de façon inadéquate, menacent de se détériorer à tout moment : « There is a massive file cabinet stuffed with documents so old and densely packed they may be ready to ignite spontaneously. » (p. 14) Pour Marco Codebò, l'archive désorganisée de Branch témoigne d'une nouvelle « crise » de l'Histoire qui sonne le glas du papier comme unique support de l'archive. À l'ère postmoderne du numérique, les techniques archivistiques traditionnelles du savoir doivent être repensées. Codebò explique :

In a novel that narrates an event of enormous historical significance such as the Kennedy assassination, the digital database speaks of a new epoch in the history of archivization. *Libra* carries the archival novel into the age in which its epistemic partner, the paper archive, has reached the threshold of its technological obsolescence.<sup>225</sup>

Comme nous l'avons expliqué dans notre premier chapitre, dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, l'Histoire vit « un vertige des foisonnements » qui présente un élargissement des sources et des points de vue. Ainsi, si les sources se multiplient à l'infini, comment les archiver et les assimiler ? Pour Branch, rien dans sa pièce ne peut être écarté, tout doit être attentivement analysé et incorporé à une grande narration cohérente. L'histoire étant, selon la doctrine méthodique, « la mise en œuvre des documents<sup>226</sup> », plus il y a de documents, plus l'événement historique sera, logiquement, fidèlement reconstitué. Dans une approche

---

<sup>225</sup> Marco Codebò, *Narrating from the Archives: Novels, Records, and Bureaucrats in the Modern Age*, Cranbury: Farleigh Dickinson University Press, 2010, p. 117.

<sup>226</sup> Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques*, Paris, Hachette, 1987, p. 14.

empiriste radicale, Branch « must study everything » (p. 58) : « It is essential to master the data. » (p. 441) Cependant, l'historien découvre qu'à l'ère de la prolifération de l'information et de ses supports, cette opération s'avère impossible.

Puisque Branch ne quitte jamais son archive, un mystérieux personnage dont on ne connaît que le titre, « the curator », aide Branch dans sa tâche en lui fournissant toutes les informations possibles et imaginables entourant les événements du 22 novembre 1963. Peu importe sa demande, le curator lui fournit promptement et lui apporte régulièrement de nouvelles informations à considérer. Le texte met l'accent sur le caractère infini de ce flux documentaire « the Data keeps coming » (p. 300), « It is impossible to stop assembling data » (p. 58). Le texte le répète à plusieurs reprises, l'information continue à s'accumuler : « There's no end in sight. » (p. 15), « The stuff keeps coming » (p. 377). À chacune de ses interventions, Branch énumère les informations que le *curator* lui procure. D'abord, les sources sont « classiques » : rapport d'autopsie, photographies, divers documents ultra-secrets de la CIA, etc. Puis, elles deviennent de plus en plus farfelues et de moins en moins liées à l'assassinat du 22 novembre 1963 : « There is Jack Ruby's mother's dental chart, dated January 15, 1938. There is a microphotograph of three strands of Lee H. Oswald's pubic hair. » (p. 181), « a special FBI report that includes detailed descriptions of the *dreams* of eyewitnesses following the assassination of Kennedy and the murder of Oswald » (p. 441. L'auteur souligne.). À la cinquième intervention narrative de l'historien, son collègue lui envoie un mélange de données factuelles de fiction sur l'événement, ensemble que Branch regroupe sous le terme de « fiction », signifiant ainsi la porosité manifeste de la frontière entre les deux formes de texte : « The Curator begins to send fiction, twenty-five years of novels and plays about the assassination. He sends feature films and documentaries. He sends transcripts of panel discussions and radio debates. » (p. 441)

Pourtant, Branch, dont le nom signifie « bifurquer, se ramifier » refuse de sélectionner, hiérarchiser ou écarter une des sources qu'ont lui fournit : « He wants to believe the hair belongs in the record. It is vital to his sense of responsible obsession that everything in his room warrants careful study. Everything belongs, everything adheres [...] » (p. 180). Rapidement, Branch est paralysé par la masse de documents qui l'entoure. Il ne peut parvenir à relier l'ensemble des éléments disparates, de « lonely facts » (p. 378) dans une grande

narration. Honteux, il avoue que depuis quinze ans, il n'a pratiquement rien écrit : « He has extensive and overlapping notes – notes in three-foot drifts, all these years of notes. But of actual finished prose, there is precious little. » (p. 59) Finalement, l'historien refuse d'inventer « the grand and masterful scheme, the plot that reaches flawlessly in a dozen directions » (p. 58), puisque « the past is changing as he writes » (p. 301), toujours éclairé différemment par la lumière du présent. Nicolas Branch est l'historien qui découvre que « comme tout est historique, l'histoire sera ce que nous choisirons<sup>227</sup> ». Et puisque tout est historique, il n'y aura jamais qu'une histoire partielle, essentiellement fictionnelle et subjective. Paralysé par ce constat, Branch se résout à laisser ces notes informes, sans les unifier dans un récit : « Branch has decided it is premature to make a serious effort to turn these notes into coherent history. Maybe, it will always be premature. » (p. 300) Son ultime conclusion postule non pas un lien causal logique entre tous les faits, mais bien un événement chaotique marqué par le hasard, impossible à mettre en récit avec les conventions de l'historiographie traditionnelle. Il conclut que « the conspiracy against the President was a rambling affair that succeeded in the short term due mainly to chance. Deft men and fools, ambivalence and fixed will and what the weather was like » (p. 440).

Nous sommes loin de considérer, tels certains critiques, le personnage de Nicolas Branch comme « the most powerful of all the controlling figures<sup>228</sup> », ou comme une figure de l'auteur, représentation fictionnelle de DeLillo même. Nous sommes plus encline à l'envisager, à l'instar de Stuart Hutchinson, comme « a symptom of postmodern impotence<sup>229</sup> », une représentation de la crise qui ronge la discipline historique depuis la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. En effet, non seulement Branch échoue en tout point à présenter une narration cohérente, mais sombre à la fin du roman dans un état de confusion mortifère qu'il est difficile d'assimiler à une posture de contrôle et de pouvoir absolu. Lors de sa dernière intrusion dans le roman, il est dépeint comme un personnage pris au piège dans une pièce, condamné, tel Sisyphe, à accomplir une tâche impossible jusqu'à sa mort. La pièce des

---

<sup>227</sup> Paul Veyne, *Comment écrire l'histoire ?*, Paris, Seuil, 2003, p. 65.

<sup>228</sup> Peter Boxall, *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*, Londres, Routledge, 2006, p. 137.

<sup>229</sup> Stuart Hutchinson, « DeLillo's *Libra* and the real », *Cambridge Quarterly*, 2001, no 30, p. 118.



théories et des rêves du début du récit, devient, littéralement, son tombeau : « There are times when he thinks he can't go on. He feels disheartened, almost immobilized by his sense of the dead. The dead are in the room. [...] He knows he can't get out. » (p. 445) À travers le personnage de Branch, DeLillo souligne à la fois le caractère construit et partiel du texte historique et l'échec de la méthode historique, minée par une crise de légitimité paralysante, à rendre compte du passé. Ainsi DeLillo exprime dans *Libra* à la fois cette « incrédulité face au métarécit » postmoderne et l'apport essentiel de la fiction dans la représentation d'événements historiques traumatiques et irrésolus. Puisque l'Histoire ne parvient pas à apporter à l'événement historique la clarté révolue de l'école méthodique, c'est bel et bien à la fiction de présenter un récit qui réfléchit à son statut de récit, à la construction de l'événement, aux théories du complot qui entourent l'événement. Ainsi, *Libra* prouve que c'est bien le roman et non le texte historique qui permet de penser et d'assimiler un passé problématique, en proposant un refuge plausible et métaréflexif à cette « aberration in the heartland of the real ». (p. 15)



## CONCLUSION

*The novelist's opportunity to do his work today is increased by the power of the regime to which he finds himself in opposition. As clowns in the circus imitate the aerialists and tightrope-walkers, first for laughs and then so that it can be seen that they do it better, we have it in us to compose false documents more valid, more real, more truthful than the « true » documents of the politicians or the journalists [...]. It's a world made for liars and we are born liars. But we are to be trusted because ours is the only profession forced to admit that it lies - and that bestows upon us the mantle of honesty<sup>230</sup>.*

*E. L. Doctorow, False Documents*

*L'histoire est anecdotique, elle intéresse en racontant, comme le roman. [...] Seulement, ici, le roman est vrai, ce qui le dispense d'être captivant : l'histoire peut se permettre d'être ennuyeuse sans être dévalorisée<sup>231</sup>.*

*Paul Veyne, Comment on écrit l'histoire*

Dans ce mémoire, nous avons analysé la représentation de l'Histoire dans deux romans américains contemporains afin de comprendre comment la fiction, dans les événements historiques irrésolus, intègre le discours historique tout en le questionnant. Plutôt que de présenter un récit totalisant et autoritaire, à l'inverse, ces fictions autoréflexives racontent l'événement tout en soulignant les structures de sa construction et les limites et failles de cette dernière. À la lumière de cette analyse, nous pouvons affirmer qu'à l'époque postmoderne d'une crise des savoirs, ces deux exemples de métafictions historiographiques – sous-genre protéiforme et complexe – réussissent là où l'essai historique contemporain

---

<sup>230</sup> Edgar Lawrence Doctorow, « False Document » in Richard Trenner (éd.), *E.L. Doctorow, essays and conversations*, Princeton, Ontario Review Press, 1984, p. 53.

<sup>231</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, p. 22.

échoue, en présentant une récit autorefléxif, complexe et convaincant sur l'événement. En réécrivant deux événements historiques problématiques de l'Histoire américaine récente, E. L. Doctorow et Don DeLillo affirment dans leur roman leur refus de circonscrire le passé dans un discours univoque et monolithique. Ainsi, pour reprendre la formule de Pierre Barbéris, ces romans prouvent que « L'histoire dit mieux l'HISTOIRE que *l'Histoire*<sup>232</sup> » en permettant au lecteur d'assimiler un passé problématique, mais également de « penser à l'Histoire, se penser dans l'Histoire, repenser l'Histoire ou même se situer historiquement pour s'interroger comme sujet<sup>233</sup> ».

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons exploré les différentes sources de la crise que vit l'Histoire comme discipline depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, afin de mieux comprendre comment la fiction la représente comme une pratique d'écriture foncièrement subjective et plurielle. Nous avons ainsi compris, en nous appuyant sur les essais d'Antoine Prost et de Gérard Noiriel, comment, après avoir convoité au 19<sup>e</sup> siècle un statut scientifique et objectif au même titre que les sciences pures, l'Histoire vit, à la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, une importante crise de légitimité. Selon François Lyotard, cette crise s'explique en partie par la fin de la croyance aveugle dans les grands récits de la modernité, ce qui inclut à la fois l'idée du progrès comme moteur de l'Histoire et la possibilité d'un grand récit unificateur du passé. Au moment de la fragmentation des savoirs, une variété de pratiques et de jeux d'échelles et d'objet d'études – de la macrohistoire des Annales françaises à la microhistoire italienne – qui rivalisent à dire de façon adéquate le passé, remplacent une seule Histoire totalisante. Comme le souligne Noiriel, « l'Histoire ne constitue plus une discipline cohérente; non seulement parce que le tout est inférieur à la somme des parties, mais parce qu'il n'y a plus de tout, seulement des parties<sup>234</sup> ». Ainsi, puisque le texte historique est essentiellement tributaire du choix de l'historien dans le champ infini des possibilités, aucune interprétation n'est en mesure d'atteindre une valeur universelle et absolue. Ainsi, chaque génération pourra offrir une nouvelle interprétation de

<sup>232</sup> Pierre Barbéris, *Le Prince et le marchand idéologiques : la littérature et l'histoire*, Paris, Fayard, 1980 in Régine Robin, « L'Histoire saisie, dessaisie par la littérature? », in *Espaces Temps*, vol. 59, 1995, p. 58

<sup>233</sup> Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa 1993, p. 54.

<sup>234</sup> Gérard Noiriel, *Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 43.

l'événement, soit par l'application d'une nouvelle méthodologie ou par découverte de faits inédits, mais tôt ou tard cette dernière deviendra également désuète. Les pièces du casse-tête ne pourront jamais être une fois pour toutes assemblées, puisque l'image finale n'existe pas.

Nous avons également envisagé cette crise de l'Histoire dans sa relation de proximité avec la fiction, à la lumière des différentes théories du *linguistic turn*. Puisque, force est de constater que le texte historique, comme la fiction, est langage, écriture, narration et mise en intrigue, plusieurs théoriciens ont affirmé que « anyone who writes a narrative is fictionalising<sup>235</sup> ». Suivant cette proposition qui affirme que le langage ne peut refléter de façon transparente la réalité, le texte historique est donc, avant tout, une construction langagière de la réalité et doit être étudié et appréhendé comme tel. Parmi le nombre étourdissant d'essais qui apportent une réflexion sur l'écriture de l'histoire et les similarités qu'elle entretient avec l'écriture de fiction, nous avons privilégié dans ce mémoire l'approche formaliste et structuraliste de Roland Barthes, de Michel de Certeau et de l'historien Hayden White. Comme nous l'avons vu, s'inscrivant dans une même ligne de pensée, ces théoriciens proposent une analyse littéraire du texte historique qui souligne comment l'Histoire n'est pas « une connaissance objective, mue par la curiosité désintéressée<sup>236</sup> », mais une pratique textuelle encadrée par un nombre limité de choix. Comme l'a démontré White dans *Metahistory*, ces choix sont conditionnés par des structures rhétoriques, idéologiques et métaphoriques qui se retrouvent également dans le texte fictionnel. Nous avons conclu ce premier chapitre essentiellement théorique en expliquant le concept de métafiction historiographique, tel que proposé par Linda Hutcheon, afin de définir de quelle façon notre corpus intègre ces différents enjeux dans la fiction.

Dans notre deuxième chapitre, nous nous sommes penchée sur l'historiographie du procès de Julius et Ethel Rosenberg, à propos duquel l'écrivain Robert Coover affirme qu'il s'agit de l'événement « that most dramatically encapsulated the Cold War madness<sup>237</sup> », afin de comprendre son inscription dans le roman *The Book of Daniel* de E. L. Doctorow. Ainsi, nous avons explicité les stratégies formelles et discursives mises à l'œuvre dans le roman afin

<sup>235</sup> Keith Jenkins, *Why History*, Londres, Routledge, 1999, p. 124.

<sup>236</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, p. 22.

<sup>237</sup> Timothy Melley, *op. cit.*, p. 105.



de subvertir la dichotomie simpliste, innocent/coupable, qui a défini cette complexe affaire encore sujette à caution chez les historien.ne.s et dont les interprétations fluctuent à travers les années. À travers le personnage d'un historien en crise, le fils fictif des Rosenberg devenu Isaacson, le roman révèle la textualité inévitable de toutes les formes de connaissance et démasque la manière dont le pouvoir – la discipline historique et la version officielle de l'événement – confère une légitimité à ce savoir. Ainsi, dans un mélange significatif entre théorie, réel et imaginaire, nous avons analysé comment Doctorow met en scène la crise de l'Histoire en soulevant dans le roman les questions de la crédibilité de l'historien dans une polyphonie narrative cacophonique.

Nous nous sommes finalement concentré, dans le troisième et dernier chapitre de ce mémoire, sur l'analyse du roman *Libra* de Don DeLillo. Nous avons ainsi observé comment, dans cette réécriture des circonstances qui ont conduit à l'assassinat du président Kennedy, DeLillo propose une réflexion sur le pouvoir de la fiction à l'ère postmoderne d'une incrédulité envers tout récit totalisant qui se donne comme officiel et véridique. Ainsi, malgré le regard critique du roman sur ces récits, DeLillo propose au lecteur une fiction crédible et convaincante qui permet de penser l'assassinat à l'extérieur des théories du complot aussi multiples que farfelues et de l'Histoire officielle, qui semble comporter de nombreuses incohérences. Par ailleurs, *Libra*, en représentant le président Kennedy et son meurtrier, Lee Harvey Oswald, comme des personnages définis par les codes de la fiction et du mythe, offre une réflexion sur l'omniprésence aliénante de l'image et des médias dans le monde contemporain. Dans un dernier temps, nous nous sommes penchés dans ce chapitre sur la représentation d'un second historien en crise, Nicolas Branch, dont le discours métafictionnel met en jeu la question problématique de l'archive à l'ère du numérique et l'échec de l'Histoire à dire le passé dans toute sa complexité et son ambiguïté.

Au final, plutôt que de craindre comme Laurent Binet l'inscription de leur imagination dans le récit et « résister à la tentation de romancer<sup>238</sup> », Doctorow et DeLillo saisissent d'un même geste fiction et Histoire, afin de questionner cette dernière avec les outils de l'écrivain. De cette façon, ces auteurs mettent en jeu les questions de vraisemblance,

---

<sup>238</sup> Laurent Binet, *HHhH*, Paris, Seuil, 2010, p. 7.



de vérité et de représentation, en articulant dans la fiction un discours critique sur l'Histoire. Ainsi, aux différentes questions posées au début de ce travail sur la place de la fiction dans la représentation du passé, nous pouvons maintenant affirmer que la représentation « véridique » de l'événement historique est loin d'être le lieu intouchable du récit historique. Au contraire, nous sommes convaincus que la fiction, par la liberté qui la définit, permet de représenter l'événement dans toute sa complexité, en brisant l'ordre, la hiérarchie et les certitudes imposées artificiellement par la discipline historique.

Il nous apparaît adéquat de conclure ce mémoire en donnant le dernier mot à une historienne, Dominique Manotti, qui s'est redirigée, après une avoir enseigné l'Histoire, vers l'écriture fictionnelle. Sur son site Internet, elle retranscrit une entrevue accordée à Philippe Lefait, animateur de l'émission *Des mots de minuit* diffusé sur France 2. À la question de l'animateur, « Pourquoi êtes-vous passée de l'Histoire à la fiction? », Manotti offre une réponse qui reflète bien notre position à la fin de cette rédaction :

Parce que j'ai la conviction que le roman est bien plus puissant que l'essai historique. Si l'essai historique fait appel à la preuve, au fait établi, et à la raison, le roman, lui, attrape le lecteur, le fait vivre avec les personnages, dans l'émotion et la sensation. C'est une expérience qui laisse au lecteur des traces autrement plus fortes<sup>239</sup>.

---

<sup>239</sup> Dominique Manotti, « Fiction et roman », [en ligne] <http://www.dominiquemanotti.com/2010/02/fiction-et-roman.html>, consulté le 10 décembre 2014.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres étudiées

DeLillo, *Libra*, New York, Penguin Books, 1989.

\_\_\_\_\_, *Libra*, Paris, Actes Sud, 2001.

Doctorow, Edgar Lawrence, *The Book of Daniel*, New York, Random House Trade Paperback, 1973.

### Autres œuvres citées

Ballard, J. G., *The Atrocity Exhibition*, New York, RE/Search Publications, 1990.

Binet, Laurent, *HHhH*, Paris, Seuil, 2010.

Coover, Robert, *The Public Burning*, New York, Groove Press, 1998

DeLillo, Don, *Americana*, New York, Penguin Books, 1971.

Joyces, James, *Ulysses*, New York, Vintages, 2003.

### Corpus théorique sur l'Histoire et le postmodernisme

Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.

Barbérès, Pierre, *Le Prince et le marchand idéologiques : la littérature et l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.

Barthes, Roland, « Le discours de l'histoire » in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 2002.

\_\_\_\_\_, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1980.

Bloch, Marc, *Apologie pour l'Histoire et le métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1941.

Carrard, Philippe, *Le passé mis en texte*, Paris, Armand Colin, 2013.

de Certeau Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Chartier, Roger, *Au bord de la falaise*, Paris, Albin Michel, 1998.

Cichoka, Martha, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Corbin, Alain, « "Le vertige des foisonnements". Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1992, no. 39., p. 103-126.

Cornot, Antoine, *Essai sur les fondements de nos connaissances*, Paris, Hachette, 2001.

Dosse, François, *L'Histoire*, Paris, Armand Colin, 2000.

\_\_\_\_\_, *L'histoire en miettes, Des « Annales » à la « Nouvelle histoire »*, Paris, Édition la Découverte, 2002.

Edwards, Carole, « Réalité ou fiction? L'histoire à l'épreuve du postmodernisme », *European Review of History*, 2011, p. 487-498.

Garcia, Patrick, *L'enseignement de l'histoire en France de l'Ancien Régime à nos jours* Paris, Armand Colin, 2003.

Ginzburg, Carlos, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier frioulan du xvi<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1980.

Gondicas, Daphné, *Lire Hérodote*, Paris, Boréal, 2005.

Guibet-Lafaye, Caroline, « Esthétique de la postmodernité », [en ligne], [http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl\\_art.pdf](http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl_art.pdf), consulté le 30 octobre 2014.

de Groot, Jerome *The historical novel*, Londres, Routledge, 2010.

Hutcheon, Linda, *A Poetic of Postmodernis : History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.

\_\_\_\_\_, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Jameson, Frederic, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Routledge, 2001.

Jankins, Keith, *Why History*, Londres, Routledge, 1999.

Klage, Mary, « Moderne/Postmoderne : lignes de fracture », *Psythère Médias*, 2003, [en ligne], <http://psythere.free.fr/postmoderne.htm>, consulté le 30 octobre 2014.

Langlois, Charles-Victor et Seignobos, Charles, *Introduction aux études historiques*, Paris, Hachette, 1987.

Le Reste, Anne-Claire, « Qu'est-ce que le postmodernisme? », Le lycée Châteaubriand, 1999, en ligne, <http://www.lvcee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/hutcheon.htm>, consulté le 14 septembre 2014.

Levi, Giovanni, *Le Pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1989.

Lloyd, Geoffroy, *Pour en finir avec l'histoire des mentalités*, Paris, La Découverte/Poche, 1996.

Lyon-Caen, Judith et Ribard, Dinah, *L'Historien et la littérature*, Paris, La découverte, 2010.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Édition de Minuits, 1979.

\_\_\_\_\_, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Seuil, 1998.

Marshall, Brenda, *Teaching the Postmodern : Fiction and Theory*, Londres, Routledge, 2013.

Mertz-Baumartger, Birgit, « Le roman métahistorique en France » in Asholt Wolfgang et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2010, p.17-34.

Molino, Jean, *L'histoire comme genre littéraire*, Mesure, n. 1, Paris, José Corti, 1989, p.64-85.

Noiriel, Gérard, *Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999.

Nora, Pierre, « Histoire et roman : où passe les frontière? », in *Le Débat*, n° 165, 2011, p. 3-12.

Novik, Peter, *That Noble Dream: The "Objectivity Question" and the American Historical Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Paterson, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

Postman, Neil, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, New York, Penguin Books, 2005.

Prost, Antoine, *Douze leçons sur l'Histoire*, Paris, Seuil, 1996.



Régine, Robin, « L'Histoire saisie, dessaisie par la littérature? », in *Espaces Temps*, vol. 59, 1995, p. 56-65.

Rorty, Richard, *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, 1967.

\_\_\_\_\_, *Conséquence du pragmatisme*, Paris, Seuil, 1993.

Solchany, Jean, « *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », in *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° 54-3, juillet-septembre 2007, p. 159-178.

Southgate, Beverley, *History meets fiction*, New York, Longman, 2009.

Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978.

Waugh, Patricia, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Routledge, 1984.

White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1973.

\_\_\_\_\_, « Poétiques de l'histoire », [en ligne], *Labyrinthe*, 33, 2009, <http://labyrinthe.revues.org/4029>.

### **Monographies et articles consacrés à l'affaire Rosenberg**

Ferguson, Robert A., *The Trial in American Life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

Foner, Eric, *Give Me Liberty!: An American History*, New York, W.W. Norton, 2004.

Garber, Marjorie, « Jell-O » in *Secret Agents : The Rosenbergs, McCarthyism, and Fifties America*, Marjorie Garber (éd.), Londres, Routledge, 1995, p. 11-22.

Jardine, Alice, « Flash Back, Flash Forward: The Fifties, the Nineties, and the Transformed Politics of Remote Control » in *Secret Agents : The Rosenbergs, McCarthyism, and Fifties America*, Marjorie Garber (éd.), Londres, Routledge, 1995, p. 107-126.

Kaspi, André, *Des espions ordinaires*, Paris, Larousse, 2007.

Maldwyn, Jones, *The Limits of Liberty: American History, 1607-1980*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

Schneir, Walter et Miriam, *Invitation to an Inquest*, New York, Doubleday, 1965.

Thorburn, David, « The Rosenberg Letters » in *Secret Agents: The Rosenbergs, McCarthyism, and Fifties America*, Marjorie Garber (éd.), Londres, Routledge, 1995. p 171 – 182.

West, Nigel, *Venona: The Greatest Secret of the Cold War*, London, Harper Collins, 1999.

### **Monographies et articles consacrés à E. L. Doctorow**

Cooper, Barbara, *The Artist as Historian in the Novels of E. L. Doctorow*, Emporia, Emporia State University Press, 1980.

Dilon, Brian, « The Rosenbergs Meet Nebuchadnezzar : The Narrator's Use of the Bible in Doctorow's The Book of Daniel », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, no. 40, p. 365-378.

Doctorow, Edgar Lawrence, « False Document » Richard Trenner (éd.), *E.L. Doctorow, essays and conversations*, Princeton, Ontario Review Press, 1984, p. 5-37.

Duune, Michael, *Intertextual Encounters in American Fiction, Film, and Popular Culture*, Popular New York, Press 1, 2010.

Girgus, Sam B., *E. L. Doctorow : A Democracy of Perception*, Essen, Schultz, 1988.

Juan-Navarro, Santiago, *Archival Reflections. Postmodern Fiction of the Americas (Self-Reflexivity, Historical Revisionism, Utopia)*, London, Associated University Presses 2000.

Morris, Christopher D., *Conversations with E.L. Doctorow*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999.

Reed, T. V., « Genealogy/Narrative/Power : Questions of Postmodernity in Doctorow's The Book of Daniel », in *American Literary History*, Vol. 4, No. 2, p. 288-304.

Whitebrook, Maureen Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, Ohio, Ohio State University Press 2001.

### **Monographies et articles consacrés à John F. Kennedy**

Aaronovitch, David, *Voodoo Histories: The Role of the Conspiracy Theory in Shaping Modern History*, New York, Penguin Books, 2010.

Hellmann, John, *The Kennedy Obsession: The American Myth of JFK*, New York, Columbia University Press, 2013.

Kunz, Diane, « Camelot Continued: What if John F. Kennedy had lived? » in Niall Ferguson (éd.), *Virtual History: Alternatives And Counterfactuals*, New York, Basic Books, 1997, p. 368-392.

Laporte, Jacques, « Les États-Unis, patrie de la peopolisation politique? », in *Le Temps des médias*, 2008, no. 10, p. 292-301.

Nicol, Bran, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Silverstone, Marc, *A Companion to John F. Kennedy*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2014.

Simon, Art, *Dangerous Knowledge*, Philadelphie, Temple University Press, 2012.

### Monographies et articles consacrés à Don DeLillo

Boxall, Peter, *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*, London, Routledge, 2006.

Cain, William, « Making Meaningful Words: Self and History in *Libra* », *Michigan Quarterly Review* 29, 1990, p. 275-280.

Codebò, Marco, *Narrating from the Archives: Novels, Records, and Bureaucrats in the Modern Age*, Cranbury, Farleigh Dickinson University Press, 2010.

DeCurtis, Anthony, « An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo » in Frank Lentricchia, *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press.

DePietro, Thomas, *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008.

Duvall, John N., *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Horn, Eva, *The Secret War: Treason, Espionage, and Modern Fiction*, 2013, Northwestern, Northwestern University Press.

Hutchinson, Stuart, « DeLillo's *Libra* and the real », *Cambridge Quarterly*, 2001, no 30, p. 118-233.

Keesey, Douglas, *Don DeLillo*, New York, Twayne, 1993.

Knight, Peter, *The Kennedy Assassination*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007.

Lentricchia, Frank, *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991.

Melley, Timothy, *The Covert Sphere: Secrecy, Fiction, and the National Security State*, London, Cornell University Press, 2012.

Mott, Christopher, « *Libra* and the Subject of History », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, no. 35, 3, 1994, p. 139-p.155.

Parrish, Timothy, *From the Civil War to the Apocalypse: Postmodern History and American Fiction*, Massachusetts, University of Massachusetts Press, 2008.

Schier, Helga, *Going Beyond: The Crisis of Identity and Identity Models in Contemporary in American, English and German fiction*, Tübingen, Niemeyer, 1993.

Simmons, Phillip E., *Deep Surfaces: Mass Culture and History in Postmodern American Fiction*, Athens, University of Georgia Press, 1997.

Wisnicki, Adrian, *Conspiracy, Revolution, and Terrorism from Victorian Fiction to the Modern Novel*, Londres, Routledge, 2013.